



Layout: Romana & Bogdan MATEIAȘ

Redactare texte: Elisabeta BUICĂ

Editura: UNARTE

Volum coordonat de Laura GRÜNBERG

Corpul ca proiect cultural contemporan. Provocări teoretice, replici artistice

Cod CNCISIS: ID_1539

PN II - IDEI - PCE 2008

Tipul proiectului: Proiecte de cercetare exploratorie

Director proiect: conf. univ. dr. Petru LUCACI

Membrii echipei: prof. univ. dr. Marilena Preda SÂNC, prof. univ. dr. Laurențiu DAMIAN, dr. Laura GRÜNBERG, asist. univ. drd. Romana MATEIAȘ, asist. univ. drd. Bogdan MATEIAȘ



Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

Corp - Artă - Societate : reflecții întrupate / coord.: Laura Grünberg. –

București : Editura UNARTE, 2010

ISBN 978-973-1922-99-7

I. Grünberg, Laura (coord.)

CORP-ARTĂ-SOCIETATE

REFLECȚII ÎNTRUPATE

PARTEA ÎNTÂI

CORPURI
- DIALOGURI INTERDISCIPLINARE

LAURA GRÜNBERG

PETRUȚA TEAMPĂU

ADRIAN MIHALACHE

AURELIA MOCANU

LISANDRU NEAMȚU

ILONA VOICU

ILINCA BERNEA

MATEI BEJENARU

ION BOGDAN LEFTER

CORP-ARTĂ-SOCIETATE. REFLECȚII ÎNTRUPATE

INTRODUCERE

„Corpul face parte din proiectul identitar al fiecărei persoane.”

A. Giddens

Un proiect construit în jurul temei corpului uman, în măsura în care nu eșuează în locuri comune, nu poate să fie decât atractiv-atât pentru artist cât și pentru teoretician. Corpul uman cu ajutorul căruia simțim, mirosim, vedem, iubim, plângem, izbutim, etc este intermediarul dintre sinele nostru și lume, este cel cu ajutorul căruia gândim societatea fiind la rândul lui modelat și definit de aceasta.

Ceea ce îndrăznim să facem azi cu corpurile noastre este fără precedent. Mărimea, forma, culoarea, până și conținutul corpurilor sunt supuse astăzi reconstrucțiilor în conformitate cu dorințele „proprietarului” și cu cerințele implicite sau explicite ale societății. Tatuaje, liftinguri faciale, liposucție, rinoplastie, mamoreducție, mamoplastie, implant/alungire/îngroșare de testicul, liposculptura, blefaroplastie (intervenție chirurgicală pentru pleoape umflate) sau clitoroplastia (înlăturarea excesului de piele din jurul clitorisului), microinjecții pentru riduri, transplant de păr, întinerire vulvară, diminuarea diametrului vaginului, mărirea punctului G prin injectarea de collagen pentru amplificarea senzației de plăcere, însemințare artificială, clonare, donare de organe... iată un vocabular vast intrat în uzanțele și practicile omului contemporan. Și lista ar putea continua: însemințarea artificială și fertilizarea in vitro au permis reproducerea ca un act separat de experiența heterosexuală dând posibilitatea „nașterilor virgine”-adică posibilitatea ca femeii care nu au făcut niciodată sex să aibă copil, cipuri computerizate

implantate în creier pot oferi astăzi potențialul de a vorbi mai multe limbi străine, nanotehnologiile promit să producă micro mașini care să fie injectate în venele noastre și să distrugă colesterolul, chirurgia genetică deschide posibilități de vindecare nebănuite până nu de mult.

Happeningurile de acest tip „neartistice” au fost complementate permanent de expresii artistice. Atunci când Orlan își filma propriile operații estetice nebunia acestor intervenții era de abia la început și demersul ei anticipa un semnal de alarmă tras apoi de mulți alții. Atunci când Manzoni devenea celebru prin cutiile sale de conserve umplute cu propriile fecale el aducea în prim plan corpul natural-cel care cultural era rușinos, trebuia să fie invizibil, marginal. Autoportretul lui Marc Quinn pictat cu propriul sânge a fost o replică artistică șocantă pe tema valorii sociale tot mai mare acordate ADNului ca formă de identificare umană.

Abordările teoretice legate de corp sunt diverse și foarte interesante pentru artist. De la preocupările pentru corpul ca obiect (ce se face corpului) la cele legate de corpul ca subiect (ce face corpul în societate), de la corpul empiric la corpul ca metaforă, de la corpul închisoare a sufletului la corpul instrument de manifestare a libertății, voinței, puterii, reflecțiile despre corp au fost dintre cele mai diverse. Doar dinspre sociologie și antropologie putem vorbi de *corpul civilizat* al lui Elias, *corpul – capital social* al lui Foucault, *biopoliticile corporale* ale lui Bourdieu, *corpul alienat* la Marx, *etalările corporale* la Goffmann, *corpul absent* la Frank, *corpul reflexiv* la Giddens, corpul emotional al lui P. Freund și A. Hochschild, *performativitatea genului* prin corp la Butler, *realismul corporal* al lui Schilling sau *corpul ca informație* discutat tot mai mult în așa numitele studii despre supraveghere. Discuțiile în jurul temelor legate de corp nu pot să nu abordeze și problematica inegalităților sociale. Proiectele culturale contemporane la care asistăm nu sunt pentru toți-ci doar pentru unii-cei privilegiați-de o anume condiție financiară, din anumite regiuni ale lumii, de anumite etnii, etc. Grașii lumii sunt săracii planetei. Accesul la operații estetice este pentru cei cu bani. Screeningul prenatal pentru depistarea anumitor boli nu este la îndemână oricui. Există o profundă dimensiune socială în toate aceste intervenții corporale, dimensiunea pe care au surprins-o în diverse moduri atât teoreticienii cât și artiștii.

Proiectul CNCSIS „*Corpul ca proiect cultural contemporan. Provocări teoretice. Replici artistice*” coordonat de Universitatea Națională de Arte București și-a propus un astfel de periplu sintetic prin istoria raporturilor dintre noi și corpurile noastre, o abordare multidisciplinară și interdisciplinară asupra corpului, adică o abordare modernă, în spiritul căutărilor de astăzi de a înțelege mecanismele complexe de definire și redefinire a corporalității în epoca actuală. Rezultatele – atelierele interdisciplinare, volumele teoretice, expozițiile, happeningurile, rețeaua de specialiști creată vor sta, sperăm, mărturie pentru calitatea și actualitatea demersului.

Proiectul are un **caracter de pionierat** în România. Pentru artiști corpul uman a fost mereu în centrul atenției dar nu același lucru se poate spune pentru cercetătorii din științele socio-umane. Sociologii de exemplu au marginalizat tematica legată de corp considerând că nu face parte din obiectul lor de cercetare-fiind legată de natură, de biologic și nu de cultură, de social. La fel feminismul în încercarea de a scoate femeile de sub incidență naturalului, destinului biologic, au ignorat într-o prima fază problematica legată de corp. Astăzi însă studiile interdisciplinare despre corp sunt în mare vogă în occident fiind mai puțin cunoscute la noi unde există puține traduceri și mai puține cursuri de specialitate în universități sau cercetări autohtone. În acest context propunerea unui dialog între artiști și cercetători din domenii diferite nu poate fi decât benefică pentru toată lumea. Prin intermediul unor dialoguri interdisciplinare în jurul acestui subiect fascinant și inepuizabil artiștii vor putea beneficia de o privire proaspătă și inedită asupra abordărilor actuale legate de trup și societate, corp și putere, corp individual

corp colectiv, corpul postmodern, corpul consumerist, corpul ideologizat, corp si ideologie, corp si politica, corp si religie, corpul absent, corpul normal/sănătos vs. bolnav, corp și identitate.

Proiectul are un **caracter didactic** adresându-se în mod special tinerilor creatori și cercetători care constituie principalul grup țintă al evenimentelor preconizate: expoziții, ateliere, happeninguri, centru de cercetare în cadrul Universității de Arte, lucrări de licență și masterat. În acest sens discuțiile tematice vor avea inițial un caracter general, de trecere în revista a abordărilor pe discipline particulare, în ideea de a oferi tinerilor o sinteză a stadiului cunoașterii pe diverse domenii. În fazele următoare preconizate temele vor fi mult mai delimitate conturând un specific de cercetare teoretică și artistică ancorat în „trendurile” momentului.

Proiectul are și un profund **caracter exploratoriu**, cercetarea-teoretică și artistică fiind dominantă lui. Centrul ce cercetare care se va organiza în cadrul Universității de Arte va stoca și arhiva materiale vizuale și teoretice cât mai actuale, oferind condiții de cercetare moderne pentru artiștii tineri și consacrați interesați de tematica corpului.

Proiectul își propune de asemenea crearea unui cadru propice **dialogului**. Atelierele, expozițiile și platforma web dedicată vor oferi posibilitatea unor schimburi permanente de idei, informații. Temele atelierelor vor fi selectate împreună cu participanții, evenimentele vor fi mediatizate prin intermediul platformei virtuale, „rețeaua” se va extinde permanent cu ajutorul celor care vor onora invitația de a face parte din proiect, ideile, observațiile, criticile primite pe vor fi mereu luate în considerare.

„RAPORTARE” INTERMEDIARĂ

Până la acest moment pe lângă o serie de vizite de studiu, o documentare sistematică sau realizarea și menținerea platformei virtuale a proiectului au avut loc două ateliere teoretice majore acompaniate de expoziții ale artistilor și un atelier de mișcare coordonat de Vava Ștefănescu la Centrul Național de Dans al Bucureștiului.

La primul seminar teoretic (6 noiembrie 2009 la Galeria Căminul Artei) au participat peste 50 de persoane: cercetători, profesori și studenți din diverse domenii, artiști tineri și consacrați (vezi agenda). Atelierul a oferit etalarea unor perspective și tematici variate asupra subiectului central al proiectului-corpul. În mod intenționat nu a fost identificată o temă ci au fost oferite participanților sugestii pentru întregirea listei de posibile teme de reflecție ulterioară. Beneficiind de experți în domeniu prezentările au punctat dinamica abordărilor corporale în domenii ca antropologie (Petruța Teampău, Lisandru Neamțu), sociologie (Laura Grunberg), filozofie (Constantin Aslam), literatură (Ion Bogdan Lefter, Ilinca Bernea) dar și din perspectiva criticii de artă (Adrian Guță sau Amelia Mocanu) sau a specialistului din zona dansului contemporan (Vava Ștefănescu). Participanții au vizionat un documentar legat de happeninguri corporale contemporane

care s-a integrat foarte bine în atmosfera discuțiilor.

Pentru cel de al doilea atelier (25 iunie 2010 la Galeria UNA) echipa de coordonare a ales o temă specială: „**Corpul supravegheat**”. Motivația alegerii temei a ținut de actualitatea dar și deschiderea de semnificații oferită de aceasta. Azi mai mult ca oricând, în societatea postmodernă, globală, informatizată, corpurile noastre, sunt sub un control permanent. Monitoare, ecografii, scanere, markere, analize ADN, camere de supraveghere, amprente digitale, haine inteligente, sateliți, nanotehnologii, etc., detectează, urmăresc, monitorizează din exterior și din interior ce se întâmplă cu corpul uman. Societatea de azi este cu adevărat o societate a hipersupravegherii, o societate în care tehnocentrismul, frica de boală sau de terorism, dorința de frumusețe veșnică, nemurire, putere, duc controlul corporal la paroxism.

Este o realitate fără precedent, mai ales după evenimentele din 11 septembrie 2001. Suntem martorii unui model monitorizat de interacțiune socială în care discursul este înlocuit cu „data screanning”. Dezvoltarea tehnologiilor și mobilitatea colectivă fără precedent în fața spectrului riscului au favorizat acest nou tip de cunoaștere bazat pe inducție, pe corelație, pe codificare și înmagazinare în baze de date colective și tot mai puțin pe povești, emoții, comunicare directă.

Supravegherea, subvegherea, autosupravegherea din ce în ce mai subtilă a corpurilor noastre este motiv de profunde dileme etice și morale pe care am dorit să le explorăm în cadrul acestui atelier la care au participat specialiști din zone diverse: sociologie, antropologie, critică de artă, psihologie, IT, critică de film (vezi agenda). Varujan Pambuccian ne-a vorbit despre biometrie, Mireille Radoi despre aspectele corporale ale managementul securității, Matei Stircea Craciun despre „Veghea supra-corpului vs. Corpul supra-vegheat. Un cuplu de motive complementare la Brâncuși și Paul Neagu”, Gabriela Romanet despre eul corporal și oglinda ca forma de supraveghere, Alexandru Daicovici despre supravegherea prin sport și critici de artă precum Corina Ilea, Cătălin Gheorghe, Cristian Nae, Paul Răzvan Ion despre manifestări artistice ale supravegherii întrupate din societate. Au fost de asemenea urmărite câteva fragmente din filmul documentar „Erasing David” în regia lui David Bond.

Atelierul de mișcare „**Să ne mișcăm supravegheat – Să ne supraveghem mișcările**” propus și realizat de Vava Ștefănescu (7 iunie 2010, CNDB, București) a fost de fapt o ședință de experimentare a corporalității individuale, de cunoaștere și descoperire a propriei corporalități dincolo de teorie. A fost o experiență unică pentru cei care au îndrăznit să își testeze capacitățile de expresie corporală. Vava ne-a pus în situația de a povesti cu corpurile noastre o zi din viața noastră, de a ne scrie cu o parte din corpul nostru numele, de a exemplifica prin corpurile noastre starea pe care am simțit-o în acea zi. Cu ochii închiși am alergat în toate direcțiile unii printre alții încercând să ne bazăm pe alte simțuri decât pe cel vizual. Eu cel puțin m-am simțit handicapată în raport cu lipsa de expresivitate a corpului meu, analfabetă în ceea ce privește capacitatea de exprimare nu prin vorbe ci prin gesturi și expresii corporale, jenată de stângăciile mele corporale. Am trăit senzații noi, mi-am cunoscut puțințe dar mai ales și neputințe corporale, mi-am descoperit senzații corporale noi, am înțeles pe pielea mea, ce înseamnă viața întrupată.

Dialogurile teoretice au fost urmate de expoziții artistice. O primă expoziție a avut loc la Galeria Căminul Artei în 2009 iar cea de a doua în luna decembrie 2010 la Galeria Victoria Art Gallery. Pe simeze și-au găsit expresia artistică direct sau indirect o serie de aspecte abordate la atelierele teoretice.

„Corp-artă-societate. Reflecții întrupate” este un volum care reunește o parte din lucrările teoretice prezentate sau primite pentru cele două ateliere. Sperăm ca aceste contribuții teoretice, diverse ca abordare și stil, alături de replicile artistice propuse de proiect până la acest moment, să pledeze pentru caracterul întrupat al artei și societății, pentru nevoia de reflecta profund, din perspective cât mai diverse, asupra prezenței noastre încorporate în lumea hipermodernă de azi, o lume a marilor performanțe tehnologice dar și a incertitudinilor și dilemelor etice și morale. Sperăm ca fascinația noastră, a celor implicați direct în acest proiect să fie molipsitoare astfel încât și dincolo de cadrul acestui proiect să continue dezbaterile critice interdisciplinare asupra aspectelor contemporane legate de întruparea noastră în lume.







CORP GÂNDIT, CORP TRĂIT. IPOSTAZE TEORETICE ÎN ȘTIINȚELE SOCIO-UMANE

Asistăm, în ultimele decenii, la o veritabilă „inflație a discursului despre corp”¹ în științele sociale occidentale, corelată, în viața cotidiană, cu o „o exaltare a corporalului în numeroase practici sociale”². Corpul, dintotdeauna mediu de comunicare și emitent de mesaje culturale și sociale, se bucură acum de o atenție aproape obsesivă, judecând după investiția discursivă, materială și afectivă fără precedent al căror obiect este.

Tatuaje, cicatrice, *piercing*, auto-mutilări, precum și diversificarea opțiunilor corporale (chirurgia estetică, dieta, liposucția, protezarea, clonarea, reproducerea *in vitro*), toate sunt menite să amplifice funcțiile corpului, să-i sporească capacitățile și anduranța, să-l determine să se conformeze cât mai bine modelelor, modelelor, imaginilor, să fie cât mai fiabil și flexibil, să răspundă optim cerințelor „utilizatorului” și, nu în ultimul rând, să rămână „la îndemână”, pasibil de monitorizare și (auto)control. Ilustrând toate aceste paradoxuri, corpul modernității este „un obiect estetic, cu o semnificație socială complexă, care poate fi pictat, îmbrăcat, epilat, ras, străpuns, tatuat și încorsetat; un obiect politic de dresat, disciplinat, torturat, mutilat și închis; un obiect economic de exploatat, de hrănit

1 Picard, Dominique (1983), *Du code au désir. Le corps dans la relation sociale*, Paris: Bordas, p. 3.

2 *Ibidem*, p. 2.

și de produs; și un obiect sexual pentru a seduce și a fi sedus”³.

Multitudinea de opțiuni, aglomerarea mesajelor identitare, suprapunerea simbolurilor complică viața corpului, precum și a individului. Una din mutațiile simbolice ale modernității: individul nu mai *este*, ci *are* un corp. Consecința acestei mutații este un transfer de responsabilitate asupra individului: acesta devine răspunzător nu doar pentru „buna educație” a corpului său și discreția prezenței sale fizice, ci și pentru întreținerea acestui „bun de consum” și pentru ansamblul de mesaje pe care corpul le transmite și le intermediază, cu consecințe directe asupra identității individului.

Corpul rămâne, însă, baza reală, materială și biologică a existenței noastre și a participării noastre în societate, condiția necesară și instrument al relației cu lumea și cu ceilalți: „Suport al plăcerilor, închisoare a persoanei, ambalajul carnal este și o entitate culturală, un element al colectivității care-l înconjoară, o parte a întregului politic, o parcelă dintr-un vast teritoriu de simboluri”⁴. Pe de o parte, corpul, *simbol natural* prin excelență, funcționează ca o grilă de lectură pentru diferite relații și procese sociale; corpul uman este referentul imediat, cu o forță discursivă proprie, ce rezidă din universalitatea și ubicuitatea sa. Pe de altă parte, corpul în sine poate fi citit drept o oglindire a obsesiilor, preocupărilor, fantasmelor unei culturi. În cuvintele lui John O’Neill, „întocmai cum gândim societatea prin corp, tot astfel gândim corpul prin societate”⁵.

Este corpul (și implicit individul) doar produs și obiect al discursului, sau putem și ar trebui să valorizăm ideea unei *agency* a individului în proiecția și gestiunea propriei corporalități? Terence Turner⁶ critică vehement „abordările structuraliste care opun fără drept de apel domeniul corporal exercițiului discursiv al puterii”. Corpul pe care aceste abordări îl proiectează este unul „distant, abstract, an-istoric și auto-suficient asemeni conceptului foucauldian de putere, al cărui produs și obiect este”. Prin urmare, pentru Turner, un astfel de corp nu poate fi altceva decât un „anti-corp”, un „mecanism defensiv care mai degrabă protejează decât critică filosofia occidentală, accentuând dimensiunile private și individualiste ale corporalității în dauna aspectelor sale plurale și relaționale”⁷.

Interfață a comunicării și a interacțiunii cu lumea și cu ceilalți, corpul biologic trebuie deghizat tot mai mult într-unul acceptabil social, până la paradoxul de a comunica mai mult prin intermediul mesajelor culturale *supra*-puse corpului (vestimentație, bijuterii, machiaje etc.), decât prin abilitățile noastre „naturale”, senzoriale sau psihice (empatie, telepatie etc.). Ceea ce contează este forma, ceea ce prezentăm celorlalți, fenomen generat și stimulat de funcționarea societății de consum, care ne propune, aproape imperativ, „un corp seducător, model

3 Corrigan, Peter (1997), *The sociology of consumption. An introduction*, London: SAGE, p. 148-9.

4 Muchembled, Robert (2006), *Orgasmul și occidentul. O istorie a plăcerii din secolul al XVI-lea până în zilele noastre*, Chișinău: Cartier, p. 27.

5 O’Neill, John (1985), *Five bodies: the human shape of modern society*, Ithaca, New York: Cornell University Press, p. 51.

6 Csordas, Thomas (1994), *Embodiment and Experience. The Existential Ground of Culture and Self*, UK: Cambridge: Cambridge University Press, p. 53.

7 Van Wolputte, *op. cit.*, p. 256.

de identificare la baza unei veritabile dictaturi estetice”⁸. Cu cât corpul devine, la nivel de reprezentare, mai vizibil, mai expus, mai analizat, cu atât corpul „real” suferă mai multe presiuni; sub noua dictatură estetică, „inegalitatea se încarnează inclusiv în inima trupurilor și a anatomiiilor”⁹.

Corolar al acestor transformări, corpul primește, printr-un transfer simbolic, calități ale sufletului (Baudrillard): „Binele, idealurile de perfecțiune, de puritate, corespunzând până acum unor valori transcendente, corespund de acum înaintea unei „bune sănătăți” corporale idealizate. Răul, păcatele, precum abandonul în fața poftelor corpului, lăcomia, luxul, lenea, nu mai sunt pedepsite după moarte printr-o călătorie în infern, ci conduc la infernuri imediate: după caz, poate fi vorba de boală și moarte, sau de obezitate și simptomele îmbătrânirii, toate semne vizibile ale păcatelor contra igienei corporale și alimentare”¹⁰. Lumea modernă găsește tot mai greu de acceptat ipostazele corporale „deviante”: boala, bătrânețea, moartea; toate transformările descrise mai sus nu fac decât să alimenteze și să amplifice angoasa omului în fața lor. Individul contemporan pare a fi prost echipat în fața inevitabilului; desacralizarea existenței, pierderea ritualurilor care inserau, în mod tradițional, evenimentele biologice (nașterea, moartea, diferitele etape ale vieții) în viața individului și a comunității, atenția excesivă cerută de corp, ascund adevărul acestei situații: relația de proprietate a individului cu corpul său nu este definitivă, ci mai degrabă una de *leasing*.

Toate aceste evoluții în societatea occidentală postbelică, cu precădere în ultimele decenii, se reflectă în dezbaterile sociologice, proiectând corpul drept subiect legitim de analiză și precipitând în jurul său unele dintre cele mai intense discuții teoretice. Dacă în antropologia clasică corpul a fost dintotdeauna într-o firească legitimitate (în societățile tradiționale corpul era plasat adesea în centrul diferitelor practici culturale, fie ele de purificare, tabu-izare, de marcare a statusului, vârstei sau genului individului sau a participării/excluderii sale din comunitate), este meritul sociologiei ultimelor două decenii și al antropologiei postbelice de a fi re poziționat corpul ca locus al analizei sociale și culturale: „trecând dincolo de corpul propriu-zis, antropologia a deschis un nou strat al existenței sociale, unul care oferă un larg câmp de investigație între extremele imposibile ale unei științe sociale carteziane. Acesta nu este domeniul nici al unei minți culturale, nici al unui corp biologic, ci unul al unei carnalități trăite, impregnată de cuvinte, imagini, simțuri, dorințe și putere”¹¹. Trebuie de asemenea menționate contribuția teoriei feministe și a studiilor de gen în reorientarea interesului față de corp și dimensiunea sa de gen, precum și față de practicile și discursurile care

8 Travaillot, Yves (1998), *Sociologie des pratiques d'entretien du corps. L'évolution de l'attention portée au corps depuis 1960*, Paris: Presses Universitaires de France, p. 9.

9 Corbin, Alain, Courtine, Jean-Jacques și Vigarello, Georges (2008), „Prefață”, în, Corbin, Alain, Courtine, Jean-Jacques și Vigarello, Georges (coord), *Istoria corpului*, vol. I, *De la Renaștere la Secolul Luminilor* (coord. Georges Vigarello), București: Art, p. 10.

10 Apfeldorfer, G. și Travaillot, Yves, *op. cit.*, p. 218.

11 Farquhar, Judith și Lock, Margaret (2007), „Introduction”, în Margaret Lock, Judith Farquhar, *Beyond the body proper. Reading the anthropology of material life*, Durham, London: Duke University Press, p. 15.

inscripționează corporal această dimensiune; nu în ultimul rând, studiilor culturale le datorăm explozia de teme și subiecte de investigație care vizează, direct sau mediat, corpul și practicile corporale.

Cu toate acestea, corpul nu se oferă facil analizei; „el nu se abandonează unei priviri simple, dezbrăcate de orice conținut cultural, ci unei strategii complexe, ce ar ști să identifice nodurile semantice în țesătura cărora se găsește”¹². La urma urmei, se întreabă Marius Lazurca, „nu este oare trupul – la fel ca moartea pentru Jankélévitch – de negândit?”¹³. Simplificând, am putea spune că dificultatea teoretizării corpului rezidă, în primul rând, în dubla sa natură, biologică și culturală, corpul nefiind epuizat în nici una dintre cele două sfere: „noțiunea de corp este de fapt o noțiune vagă, simpla evidență a unui înveliș material nefiind suficientă pentru a o defini, pentru că ea se fixează atât într-un univers de reprezentări, cât și în realitatea anatomică și organică”¹⁴.

La extremele acestei dileme analitice regăsim două tipuri de abordări: *naturalismul* și *construcționismul social*. Abordările naturaliste au în comun o viziune în care abilitățile și însușirile corpului uman (esența biologică a corpului) sunt cele care definesc indivizii și generează anumite relații sociale, politice și economice, argument care justifică, în ultimă instanță, inegalitățile sociale. Teoriile construcționismului social pun în plan secund, sau refuză chiar, realitatea materială a corpului; acesta este produs și reglementat de regimurile politice, normative și discursive. Corpul nu are o continuitate istorică *per se*. Chiar și ca micro-istorie, în derularea existenței biologice a unui individ, el este subiectul dinamicii și fluctuației, și, finalmente, inevitabil, al dispariției fizice.

În căutarea unei medieri între esențialismul naturalist și disoluția corpului material în discursul construcționist, Chris Shilling propune o abordare a corpului drept „un mediu multidimensional pentru constituirea societății: o sursă, o locație și un mijloc de poziționare a indivizilor în societate”¹⁵. Corpul se implică în construcția realității sociale, lăsându-se, în același timp, modelat și constituit în materialitatea sa biologică de normele și reprezentările aceleiași realități sociale. Caracterul său concomitent natural (biologic/material) și social/cultural (construit) îl fac pe cât de vizibil, pe atât de greu de definit. Corpul participă în societate atât material (baza sa biologică), cât și simbolic/reprezentational: „propriile noastre corpuri reprezintă baza permeabilă a tuturor comportamentelor sociale; corpurile noastre sunt însăși carnația societății”¹⁶.

În ultimele decenii, viziunea social-construcționistă a ocupat prim-planul majorității disciplinelor socio-umane. Conform acesteia, corpurile sunt produse de către discursurile prevalente, însemnând că sunt create, inscripționate și gestionate conform normelor impuse și legitimate de aceste discursuri. Corpul este tot mai mult captiv într-o rețea de injoncțiuni, de norme și valori care îl modelează după imperativele momentului.

12 Lazurca, Marius (1996), *Invenția trupului*, Timișoara: Anastasia, p. 17.

13 *Ibidem*, p. 15.

14 Picard, Dominique *op. cit.*, p. 3.

15 Shilling, Chris (2003), *The body and social theory*, London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications, p. 208

16 O'Neill, John *op. cit.*, pp. 22-23.

Abordările construcționiste ale corpului au încontestabilul merit de a fi adus corpul în atenția teoriei sociale, în ciuda faptului că, în efortul de a păstra distanța față de esențialismul biologic al abordărilor de factură naturalistă și de consecințele sale în plan social, cad în extrema opusă și ignoră cu desăvârșire materialitatea corpului. S-ar părea că construcționismul social avansează pe linia dualismului tradițional al teoriei sociologice în ceea ce privește analiza corpului, dualism construit pe opozițiile binare natură/cultură, spirit/corp etc. Abordarea construcționismului social, care face din corp un text, efect al discursurilor sociale (politice, medicale, comerciale, artistice etc.) respinge aproape integral posibilitatea de a vedea în corp un organism viu, dinamic în materialitatea sa biologică. Bryan S. Turner, asemenea altor autori, încearcă să integreze unui demers unitar „evoluția istorică a discursului despre corp, să conștientizeze felul în care perspectivele noastre despre corp sunt produsul construcțiilor sociale și să mențină o viziune a naturii fenomenologice a corpului trăit”¹⁷.

Revendicându-se, în bună măsură, tot din influența abordării construcționiste, contribuția teoriei feministe și a studiilor de gen la analiza corpului se axează în general pe disecția modului în care „argumentul” biologic a fost folosit pentru a justifica inegalitățile de gen, precum și pe strategiile și practicile prin care corpul este inscripționat cu datele identitare ale genului cărui îi este atribuit. În plus, multe dintre abordările feministe încearcă să descrie și să demonteze suprapunerea simbolică a sistemelor de dihotomii: minte/corp, public/privat, masculin/feminin.

Astfel, Susan Bordo vede, din această perspectivă, o evoluție istorică a corpului ca termen negativ, și, prin asociere, a femininului: „dacă femeia este corp, atunci femeile reprezintă acea negativitate, oricum s-ar manifesta ea: îndepărtare de cunoaștere, de Dumnezeu, capitulare în fața dorinței sexuale, violență sau agresiune, eșecul voinței, chiar moarte”¹⁸. Shelley Budgeon consideră, la rândul ei, acest „sistem binar fondator” responsabil pentru „negarea femininului și localizarea femeilor înafara domeniului subiectului”, cu consecința că „femininul (și corpurile femeiești) au fost istoric constituite drept ceea ce trebuie definit, direcționat și controlat prin aplicarea cunoașterii a-corporale, obiective, masculine”¹⁹. Pentru femei, deci, experiența corpului este mai complexă, șlefuită de „dominația genului, rasei, clasei sau a altor iconografii culturale”²⁰. Înțelegerea acestei experiențe ca proces, ca negociere permanentă a sensurilor, ca experiență *trăită*, trebuie să țină seama și de posibilitățile de a folosi corpul ca locus al rezistenței, al opoziției, al subminării normelor: „imaginile corporale nu sunt stereotipuri care produc indivizii ca subiecți complici. Din contră, imaginile, reprezentările, și sensurile (precum și corpurile) sunt aspecte ale practicilor permanente de negociere, reformare și interacțiune. Nici corpul, nici femininul, nu pot fi localizate drept Celălalt inocent al reprezentării (patriarhale)”²¹.

După cum subliniază Susan Bordo, feminismul a inversat clasică metaforă a *corpului politic* într-una a *politicii corpului*, în care corpul este „o entitate inscripționată politic, fiziologia și morfologia sa fiind modelate de istoriile și practicile constrângerii și controlului”²². Sub influen-

17 Turner, Bryan S. (1992), *Regulating bodies: essays in medical sociology*, London, New York: Routledge, pp. 8-9.

18 Bordo, Susan (1993), *Unbearable weight: feminism, Western culture, and the Body*, Berkeley: University of California Press, p. 22.

19 Budgeon, Shelley (2003), „Identity as an Embodied Event”, *Body & society*, 9(1): 37.

20 Bordo, Susan *op. cit.*, 1993, p. 250.

21 Budgeon, Shelley *op. cit.*, p. 43.

22 Bordo, Susan *op. cit.*, 1993, p. 21.

ența scrierilor lui Foucault, multe feministe au început să interogheze această investiție politică a corpului feminin. „Corpul, departe de a fi o constantă aculturală, fundamental stabilă față de care să *distingem* toate formele instituționale și relative cultural, este permanent «la mână», după cum spune Foucault, practicilor culturale. [...] Practicile culturale, departe de a-și exercita puterea *împotriva* nevoilor spontane, a instinctelor sau plăcerilor «primare», sau a structurilor «fundamentale» ale experienței corporale, sunt întotdeauna deja înscrise, după cum a subliniat Foucault, «pe corpurile noastre și materialitatea lor, forțele, energiile, senzațiile și plăcerile lor». Corpurile noastre, nu mai prejos decât tot ceea ce este uman, sunt constituite de către cultură”²³. Mai mult chiar, multe dintre aceste practici sunt „tacite”, (pre)lucrând corpul prin detaliile insignifiante ale rutinei cotidiene: „prin intermediul activităților de rutină, obișnuite, corpurile noastre învață ceea ce este „înăuntru” și „în afară”, care gesturi sunt interzise și care obligatorii, în ce măsură granițele corpului sunt inviolabile, cât spațiu poate corpul disloca și așa mai departe. Acestea sunt adesea lecții mai percutante decât cele învățate conștient, prin educație explicită cu privire la comportamentul adecvat în funcție de gen, rasă și clasă socială”²⁴.

CORPUL CA RELAȚIE CULTURALĂ ȘI SOCIALĂ

Desigur, a spune corpul nu există în afara culturii a devenit un truism. Tot ceea ce considerăm natural în comportamentul nostru (mersul, alergatul, somnul), ceea ce Marcel Mauss numea „*techniques du corps*”²⁵, reprezintă de fapt tehnici învățate în mediul social, rezultat al unui antrenament permanent prin care corpurile noastre devin corpuri sociale, iar nu o moștenire naturală. Totuși, aceste „activități corporale comune” implică o „bază organică”, deși sunt „învățate cultural și variabile din punct de vedere cultural în diferite societăți”. Bryan S. Turner folosește acest argument pentru a reconcilia viziunile divergente ale corpului ca „organism”, ca „potențialitate”, ca „sistem de reprezentare” și ca „experiență trăită”²⁶. Prin urmare, el propune un set de cerințe teoretice și metodologice pentru o sociologie a corpului: „o viziune complexă a însăși noțiunii de în-corporare (*embodiment*), care ar oferi metoda de a explora ambiguitatea sistematică a corpului ca corporalitate, sensibilitate și obiectivitate; o conceptualizare corporală a actorului uman și o viziune comprehensivă a modului în care imaginea corporală funcționează în spațiul social, și o analiză a relației dintre aceasta și pozițiile sociale; o apreciere sociologică a reciprocității corpurilor de-a lungul timpului, adică o înțelegere a naturii comunale a corporalității”, și, în fine, „o recenzie istorică a corpului și formării sale culturale, respectiv o teorie a procesului civilizațional și a corpului”²⁷.

23 *Ibidem*, p. 142.

24 *Ibidem*, p. 16.

25 Mauss, Marcel (1989), *Sociologie et anthropologie*, Quadrige: PUF, 1989.

26 Turner, Bryan S. *op. cit.*, 1992, p. 15.

27 Turner, Bryan S. și Samson, Colin (1995), *Medical power and social knowledge*, 2nd edition, London: Sage Publications, 1995, p. 235.

Piatra unghiulară a înțelegerii corpului ca relație socială și politică este contribuția deja clasică a antropologei Mary Douglas, prin două dintre cele mai cunoscute lucrări ale sale: *Purity and Danger* (1966) și *Natural Symbols* (1973). Corpul fizic este proiectat de către Douglas drept „un microcosmos al societății, orientat înspre centrul puterii, contractându-și și extinzându-și aserțiunile în acord direct cu accentuarea și relaxarea presiunilor sociale”²⁸. La rândul său, „experimentarea fizică a corpului, întotdeauna modificată de categoriile sociale prin intermediul cărora este cunoscută, susține o anumită viziune societală”, astfel încât există un schimb permanent de semnificații între cele două corpuri, social și fizic²⁹. Acest lucru trebuie înțeles în sensul în care, pe de o parte, „corpul acționează ca un *simbol natural* prin care putem vizualiza relații și procese sociale”³⁰, funcționând ca o grilă de lectură pentru diferite instituții și interacțiuni sociale; corpul uman este referentul imediat, cu o forță discursivă proprie, ce rezidă din universalitatea și ubicuitatea sa. Pe de altă parte, corpul în sine poate fi citit drept o oglindire a obsesiilor, preocupărilor, fantasmelor unei culturi.

Scrierile lui Mary Douglas au avut o influență fundamentală asupra analizei corpului ca reprezentare, nu doar în antropologie, ci și alte domenii socio-umane. Pornind de la premisa că „maniera în care corpul fizic este perceput și reprezentat într-o anumită cultură va reflecta preocupările acesteia”³¹, Susan Benson consideră corpul „un text cultural, dând expresie materială valorilor culturale, preocupărilor și anxietăților unei anumite culturi”³². Dealtfel, în aceeași filiație, metafora „lecturii”/descifrării corpului văzut drept reprezentare sau narativă a valorilor și obsesiilor unei culturi va face carieră în analiza socială. Astfel, Susan Bordo, pentru care corpul devine „o formă simbolică puternică, o suprafață pe care sunt inscripționate reglementările majore, ierarhizările și chiar angajamentele metafizice ale unei culturi și astfel sunt reimpuse prin limbajul concret al corpului”³³, va folosi această perspectivă pentru o analiză culturală a fenomenelor anorexiei și bulimiei în societatea occidentală³⁴. Încercând o „lectură” a corpului, Susan Bordo identifică două funcții simbolice ale formei și dimensiunii acestuia: desemnează poziția socială (statut, gen etc.) și procură indicii externe despre starea morală, emoțională, spirituală a individului. Un corp „lucrat” este un simbol al unei atitudini corecte. Mesajele identitare pe care le transmite sunt: îmi pasă, sunt responsabil, am energia necesară, control, voință, timp și resurse. În contextul societății de consum, spune Bordo, asistăm însă la un paradox

28 Douglas, Mary (1996), *Purity and danger. An analysis of the concepts of pollution and taboo*, London, New York: Routledge, p. 77.

29 *Ibidem*, p. 69.

30 Benson, „Susan (1999), ‘The body, health and eating disorders’ în Kathryn Woodward (ed.) *Identity and difference*, London: Sage, p. 128

31 Benson, Susan (1999), „The body, health and eating disorders”, în, Woodward, Kathryn (ed.) *Identity and Difference*, London: Sage, p. 128

32 *Ibidem*, p. 128

33 Bordo, Susan (1997) „The Body and the reproduction of Femininity”, în, Conboy, Katie, Medina, Nadia și Stanbury, Sarah (eds.) (1997) *Writing on the body. Female embodiment and feminist theory*, New York: Columbia University Press, p. 90.

34 Bordo, Susan (1993), *Unbearable weight: feminism, Western culture, and the body*, Berkeley: University of California Press

major dat de această luptă de a controla dorința, tocmai într-un sistem dedicat comodificării dezirabilității; Bordo sugerează că preocuparea pentru managementul intern al corpului (al dorințelor sale) este dată de instabilitățile produse în macro-reglementarea dorinței în cadrul sistemului corpului social.

Asistăm, de asemenea, la o tendință de „lectură” a maladiilor într-un registru cultural, decip-tând metaforele care le dau sens și, implicit, angoasele și frustrările sociale pe care acestea le proiectează. „Anxietățile și preocupările dominante ale societății tind să fie traduse în imagini perturbate ale corpului. [...] Dereglările din societate se reflectă în metaforele prin care dăm sens sănătății fizice și mentale”³⁵. Reacția socială față de virusul HIV, de exemplu, reflectă cel mai bine conexiunea dintre discursurile medical și cel moral. Precum în cazul epidemiilor medievale, proliferază metaforele invaziei, dar HIV aduce nou ideea de poluare ce emană din perversitatea relațiilor umane³⁶.

Spaimele epocii noastre par a se precipita în jurul unor tabu-uri tradiționale, legate de protejarea granițelor și teama de contaminare (*pollution*): „fluidele care emană din interiorul spre exteriorul corpului sunt periculoase și contaminante, deoarece subminează sentimentul ordinii și ordonării. Diviziunea interior/exterior se combină cu o dihotomie umed/uscat pentru a demarca aceste limite ale poluării sociale”³⁷. Filmele horror ale anilor `80 surprind cel mai bine această oroare general-umană de fluiditate, de transgresare a limitelor corpului uman, adesea dinspre interior, de subminare a coerenței și congruenței unui corp uman îmbrăcat și delimitat de piele: „Terminator II surprinde oroarea modernă de lichiditate și contaminare sub forma unui inamic fluid, cu capacitatea de a se reînnoi constant prin regenerare, aseme-nea rețelelor teroriste care nu pot fi niciodată complet anihilate. Fluiditatea evită rigiditățile și vulnerabilitățile obiectelor finite. Categoriile sigure și fixe ale lumii tradiționale par a fi în flux”³⁸.

Prin urmare, nu doar reprezentările corpului, imaginea sa, ci și interpretarea dezechilibrelor sale sunt tributare unui imaginar cultural curent, la rândul său sensibil la transformările teh-nologice care modifică lumea în care trăim, și felul în care o percepem.

„Universul nostru social este transformat de către tehnologiile medicale și genetice care re-construiesc legăturile sociale și ne oferă corpuri modificate genetic și *designer babies*. Cu precădere, noile tehnologii reproductive refac conexiunile generaționale între părinți și copii și reconstruiesc familia ca spațiu al reproducerii”³⁹. Rămân de studiat posibilele injoncțiuni asupra corpului și a reprezentărilor sale ale tuturor acestor evoluții.

Propria noastră gândire (reprezentare, proiecție, construcție) despre corp este constant per-meată de evoluția cunoașterii științifice despre corp, care ne forțează permanent limitele pro-priei corporalități (proiectată sau trăită). Noile tehnologii medicale ne fac să medităm tot mai mult asupra categoriilor tradiționale de persoană și subiect. Fiecare nouă descoperire, și nu doar în domeniul geneticii de vârf sau al medicinei, are implicații nebănuite asupra existenței noastre, asupra posibilităților noastre (de a ne deplasa, de a comunica la distanță, de a ne re-produce, de a ne prelungi sau ameliora viața) și nu în ultimul rând, asupra modului în care ne

35 Turner, Bryan S. (2003), „Social fluids: metaphors and meanings of society”, *Body & society*, 9(1): 1.

36 *Ibidem*, p. 7.

37 Turner, Bryan S. *op. cit.*, 2003a, p. 6.

38 Turner, Bryan S *op. cit.*, 2003a, p. 9.

39 *Ibidem*, p. 6.

raportăm la propriul corp. Transformările majore în ceea ce privește imaginarul corpului, cel puțin la nivelul omului de rând, sunt, totuși, mai degrabă subtile; mentalul colectiv continuă să apeleze la metafore și simboluri fără vârstă (corpul-mașină) sau să recurgă la schimburi mutuale între diferite sisteme de simboluri (animate sau inanimate), pentru a-și putea explica această co-prezență a corpului, atât de simplă, dar atât de problematică.

CORPUL TRĂIT (EMBODIMENT)

La începutul anilor '90, are loc o schimbare majoră de paradigmă în ceea ce privește analiza corpului: accentul se deplasează pe înțelegerea în-corporării (*embodiment*), adică a experienței de „a fi în corp” și a faptului că „experiența umană, indiferent ce chip insolit ar lua, se bazează în totalitate pe utilizările corpului. Omul locuiește corporal în spațiul și în timpul vieții sale”⁴⁰. Până acum, corpul propriu-zis (*the body proper*) - model preluat din științele naturii și biomedicină - fusese acceptat în științele sociale drept „unitatea care stă la baza individului din care societatea este, se pare, asamblată”, și a fost privit drept „o entitate biomecanică, delimitată de piele, purtătoare de drepturi, care comunică și care acumulează experiență”⁴¹. Corpul „trăit”, intrat acum în vizor, trimite din ce în ce mai mult la „experiențe umane plurale, dinamice și intersubiective ale carnalității”, adică, în fond, „o multiplicitate de corpuri”, deschise unei multitudini de analize și introspecții⁴².

În 1990, Thomas Csordas sintetizează aceste dezvoltări în articolul „Embodiment as a Paradigm for Anthropology”⁴³, unde distinge între antropologia corpului, care „consideră corpul un obiect de analiză extern și tinde să se concentreze pe conceptele despre corp și metaforele corporale” și studiile despre în-corporare, care „investighează experiența reală, trăită, de a fi în corp sau a fi în lume”⁴⁴. În opinia lui Csordas, „corpul nu trebuie considerat obiect, ci subiect - temei existențial - al culturii și acesta din urmă ar trebui studiat prin perspectiva în-corporării”⁴⁵. Critici similare pledează pentru o evadare din „paradigma reprezentationistă” și o revalorizare a corpului drept agent al praxisului social. Terence Turner vede în corp, înainte de toate, o relație. Corpul este „subiectiv și obiectiv, încărcat cu semnificație și material, personal și social, și poate fi considerat 'infrastructura materială' pentru producerea sinelui, apartenenței și

40 Le Breton, David *op. cit.*, 2002, p. 98.

41 Farquhar, Judith și Lock, Margaret (2007), „Introduction”, în, Lock, Margaret și Farquhar, Judith (2007), *Beyond the body proper. Reading the anthropology of material life*, Durham, London: Duke University Press, p. 2

42 *Ibidem*, p. 2.

43 Csordas, Thomas (1990), „Embodiment as a paradigm for anthropology”, *Ethos*, 18: 5-47. În 1994, el va edita un volum de referință, *Embodiment and experience: the existential ground of culture and health*, Cambridge: Cambridge University Press.

44 Van Wolputte, Steven (2004) „Hang on to your self: of bodies, embodiment, and selves”, *Annual review of anthropology*, 33: 259.

45 *Ibidem*, p. 257.

identității”⁴⁶.

Corpul devine baza materială și simbolică pentru celebrarea con-viețuirii, a trăirii *laolaltă* cu ceilalți, și a con-viețuirii, a trăirii *împreună* cu ceilalți, a comuniunii și a comunicării: „Căutăm în societate corpurile celorlalți drept oglinzi ale noastre înșine - a doua trăsătură de bază a vieții sociale. Și aceasta deoarece propriile noastre corpuri reprezintă baza permeabilă a tuturor comportamentelor sociale; corpurile noastre sunt însăși carnația societății”⁴⁷. Propriile noastre corpuri devin locus-ul existenței noastre sociale; tindem să reacționăm în mod similar cu cei cu care interacționăm: zâmbim automat atunci când ni se zâmbește, ne încruntăm când alții se încruntă, căscăm când cineva cască în prezența noastră. Erving Goffman va remarca acest lucru atunci când descrie felul în care „viața socială depinde de buna prezentare, monitorizare și interpretare a corpurilor”⁴⁸, în care „ne folosim cu precădere de corpul nostru pentru a ne celebra sociabilitatea integrală ori de câte ori ne îmbrăcăm, ne împodobim gâtul, brațele, încheieturile și ochii, ne pictăm obraji și buzele, sau schimbăm zâmbete, săruturi și strângeri de mână”⁴⁹.

O'Neill vede în corp fundamentul *senzorial* al oricărei interacțiuni sociale: „Ceea ce vedem, auzim și simțim despre alte persoane reprezintă baza primară pentru interacțiunea noastră cu acestea. Aceasta este fundamentarea carnală a cunoașterii noastre sociale. Deoarece *societatea nu este niciodată un spectacol a corporal [disembodied]*, ne implicăm în interacțiunea socială de la bun început pe baza impresiilor senzoriale și estetice”⁵⁰, corpul nostru fiind „instrumentul cald al celor mai intime asocieri pe care le cunoaștem”⁵¹. A privi corpul drept fundament și intermediar al legăturii noastre cu ceilalți, deci al țesăturii sociale, presupune „proximitatea experienței corporale și a semnelor ce-o dezvăluie altora, respectarea comună a riturilor ce organizează sociabilitatea”; este vorba de o „complicitate stabilită cu corpul în oglindă al celui alt, prin familiaritatea subiectului cu simbolizarea propriilor puneri în joc ale corpului de-a lungul vieții sale cotidiene”⁵². În plus, „ceea ce vedem în oglindă este ceea ce văd ceilalți. Aici se regăsește legătura corporală (*incarnate*) dintre sine și societate”⁵³.

În bună măsură, ceea ce simțim, ceea ce „știm” despre corpul nostru, felul în care „ne vedem” sunt construcții în care ceilalți au un rol esențial: „experiența și imaginea pe care o avem despre propriul corp nu este integral dată de experiența de sine fenomenologică, ci derivă semnificativ din experiența și imaginea pe care o avem despre corpurile altora (și reacțiile altora la propriul corp)”⁵⁴. Mai mult, „identitatea de sine și acțiunile sociale depind de felul în care ne con-

46 *Ibidem*, p. 256.

47 O'Neill, John (1985), *Five bodies: the shape of modern society*, Ithaca: Cornell University Press, p. 22-23.

48 Turner, Bryan S. *op. cit.*, p. 15.

49 O'Neill, John *op. cit.*, p. 21.

50 *Ibidem*, p. 22.

51 *Ibidem*, p. 21.

52 Le Breton, David *op. cit.*, 2002, p. 119.

53 O'Neill, John *op. cit.*, p. 23.

54 Shilling, Chris *op. cit.*, p. 200

struim o reprezentare psihică inconștientă despre înfățișarea, dimensiunile și capacitățile corpului nostru, pe baza căreia ne putem coordona abilitățile noastre senzoriale și motrice”⁵⁵. Schema corporală se construiește, pe de o parte, din „senzațiile, percepțiile și mișcările corpului fizic” în interacțiunea sa dinamică cu mediul înconjurător, pe de altă parte, prin intermediul interacțiunii sociale. Corpul rămâne instrumentul inserției sociale a individului, fundamentul biologic al relațiilor sale cu ceilalți, suportul senzorial al existenței în lume, supunându-se unei discipline specifice a interacțiunii.

Însoțindu-ne în fiecare moment al existenței noastre, corpul este totuși o prezență discretă până la a se sustrage cu totul din câmpul conștiinței: „corpul devine invizibil, se șterge în mod ritual prin repetarea neobosită a acelorași situații și prin obișnuința percepțiilor senzoriale”⁵⁶. Rămânând „suportul material, operatorul tuturor practicilor sociale și al tuturor schimburilor dintre actori”, corpul se supune, în același timp, „imperativului discreției ce apasă asupra manifestărilor care tind să amintească omului condiția sa de carne”⁵⁷. Prezența acceptabilă a omului în societate este condiționată de gestionarea corectă a semnelor prezenței sale fizice, acolo unde „socializarea manifestărilor corporale se face sub auspiciile refulării”, respectiv în societățile occidentale care „au ales distanța și deci ele au pus pe locul privilegiat vederea, lăsând, în același timp, deoparte mirosul, pipăitul sau auzul, și chiar gustul”⁵⁸. Senzațiile și cunoașterea senzorială se supun rațiunii, evidența fiziologiei trebuie suprimată în favoarea sociabilității, corpul însuși trebuie „prelucrat” (îmbrăcat, machiat, pensat, pieptănat etc.) conform normelor sociale sau modei, pentru a deveni un corp „legitim”. Cu alte cuvinte, „corpul de care se vorbește, cel ce se afișează și se eliberează, cel ale cărui urme se caută prin sălile de gimnastică, acest corp triumfător, sănătos, tânăr și bronzat, din povestea modernă, nu este cel din viața cotidiană, diluat în banalitatea zilelor”⁵⁹.

Corpul expulzat din interacțiunea socială își face din nou simțită prezența în viața individului, imperios, „în momentele când încetează să-și îndeplinească funcțiile obișnuite, când rutina vieții cotidiene dispare sau când se întrerupe „tăcerea organelor””⁶⁰. Drew Leder este cel care a teoretizat viziunea corpului drept „absență”, considerând că starea de normalitate a corpului este una de retragere din prim planul conștiinței noastre, el redevenind „prezent” doar în situații de excepționalitate⁶¹. Această „absență corporală” trebuie înțeleasă ca „fenomen multidimensional”: în bună măsură, funcționarea internă a corpului ne scapă, cel puțin atunci când e vorba de o bună funcționare, iar acțiunea și percepția nu sunt, de cele mai multe ori, activități conștiente (ne deplasăm, tușim, strănutăm, privim, simțim fără a fi un act voluntar). În toate aceste circumstanțe, corpul este „absent”; el redevine prezent în ceea ce Leder numește „dys-pariție” (*dys-appearance*), adică o ieșire din anonimat datorită unei *dys-*

55 *Ibidem*, p. 200.

56 Le Breton, David *op. cit.*, 2002, pp. 91-2.

57 *Ibidem*, p. 120.

58 *Ibidem*, pp. 120-121.

59 *Ibidem*, p. 122.

60 *Ibidem*, p. 122.

61 Leder, D. (1990), *The absent body*, Chicago: University of Chicago Press.

funcționalității, fie ea durere fizică, o emoție foarte puternică, plăcere, sau nevoi fiziologice care ne reamintesc de corporalitatea noastră. Dys-pariția corpului „ne reține din activitatea în care suntem angajați, ne înstrăinează de mediul social și ne constrânge la sfera limitată a corporalului”⁶².

Dacă în cazurile enumerate este vorba de o dis-pariție „organică”, Leder descrie și o dis-pariție „socială” atunci când „privirea Celuilalt este îndeosebi antitetică sau obiectivantă, provocând atât o disrupere a interacțiunii sociale, cât și a conștiinței de sine corporale în obiectul privirii”⁶³. Acest aspect ne reamintește că acest corp absent este și „un loc al vulnerabilității atât față de factorii biologici, cât și față de forțe socio-politice”⁶⁴ și că „o corporalitate tacită este o stare dezirabilă, chiar privilegiată”⁶⁵. Pentru cei defavorizați sau cei care fac obiectul rasismului, sexismului sau al altor ideologii ce fac apel la realitatea „incontestabilă” a biologiei, corpul este rareori absent, privirea reificatoare a Celuilalt reamintindu-le permanent că sexul sau culoarea pielii, a părului sau alte caracteristici corporale le definesc existența socială.

Nu întâmplător, multe cazuri de dis-pariție a corpului implică un sentiment de alienare, de „hiat între corp și sine”, în care corpul intruziv „erupe ca obiect străin”, devenind alteritatea sinelui⁶⁶. O înfățișare fizică „problematică”, pe care individul o consideră obiect permanent al atenției celor din jur și pe care o resimte adesea ca fiind disruptivă față de adevărata sa natură sau personalitate, aduce corpul în prim plan într-un mod dureros, zădărnicește existența socială a individului și îi alterează relațiile cu cei din jur, și cu sine. „Încorporând” privirea alienantă, care fixează defectul fizic (real sau perceput), „devenim incapabili să trăim cu prezența noastră fizică și îi conștientizăm tot mai mult mișcărilor și înfățișarea. Deoarece corpul este „definit și delimitat” prin „evaluările și proiectele Celuilalt”, îl simțim drept străin de sine”⁶⁷. Mai mult, un astfel de corp devine un obstacol pentru existența cotidiană a individului: „dys-pariția organică limitează capacitatea fizică și, asemenea dys-pariției sociale, poate reorganiza și chiar submina relațiile cu ceilalți”⁶⁸.

MODERNITATEA CORPULUI

În fine, importanța corpului crește exponențial în această perioadă marcată de progres tehnologic, comodificare și preocupare pentru consum. Odată cu disoluția marilor narative ale modernității, individul își caută un sentiment de stabilitate și coerență, pe care crede a-l fi găsit în propria corporalitate. Corpul devine o materie brută, maleabilă după bunul plac al posesorului, un ultim refugiu

62 Gimlin, Debra (2006), „The absent body project: cosmetic surgery as a response to bodily dys-appearance”, *Sociology*, 40(4): 701.

63 *Ibidem*, p. 702.

64 *Ibidem*, p. 702.

65 *Ibidem*, p. 713.

66 Leder, D. și Gimlin, D. *op. cit.*, p. 706.

67 Leder, D. și Gimlin, D. *op. cit.*, p. 708.

68 Gimlin, D. *op. cit.*, p. 710.

pentru capacitatea de acțiune și exercițiu al voinței (*agency*). Jean Baudrillard (1998) scria chiar că trupul, ca țărâm al dorințelor, devine unul din țelurile mântuirii, care în funcțiile sale ideologice înlocuiește sufletul. Corpul desemnează poziția socială (statut, gen, vârstă etc.) și procură indicii externe despre starea morală, emoțională, spirituală a individului. Relația sinelui cu corpul se transformă în relație de proprietate: am un corp, nu mai sunt un corp. Avem acum un corp ca imagine a corpului; ca referent al schimbului permanent între noi și ceilalți; proiecție și apropiere. Corpul este oglinda tuturor instanțelor simbolice (limbă, arte, mituri etc.), locul de origine al întregii producții simbolice și al activității culturale, semnificantul universal pentru că este multidimensional și polimorf. Corpul este un seismograf simbolic sensibil la toate registrele culturale, dar și prismă sau ecran care se interpune în toate relațiile noastre cu ceilalți, cu lumea⁶⁹.

Noul context social, cultural și politic proiectează în prim plan corpul, drept punct de ancorare a sinelui postmodern, și modifică regimurile de control și gestiune ale acestuia. După cum remarcă Anthony Giddens, înainte, „corpul era doar un aspect al naturii, guvernat în mod fundamental de procese doar marginal supuse intervenției umane. Corpul era un «dat», sediul adesea inconvenabil și inadecvat al sinelui. Odată cu invazia crescândă a corpului de către sistemele abstracte toate acestea se modifică. Corpul, asemeni sinelui, devine un loc al interacțiunii, apropierei și reaproprierii, legând procese organizate reflexiv și cunoașterea specializată, ordonată sistematic. [...] Gândit cândva drept locație a sufletului, corpul a devenit totalmente disponibil pentru a fi «prelucrat» de influențele modernității târzii”.

69 Brohm, Jean-Marie (1989), „Philosophie de corps: quel corps?”, în, Jacob, André (ed.) *L'Univers philosophique*, vol. I, Paris: PUF, p. 400.

Controlul tot mai precis asupra funcționării corpurilor noastre, grație progresului științei, este dublat, în mod paradoxal, de pierderea oricăror certitudini metafizice. După cum plastic se exprimă David Le Breton, „absența lui Dumnezeu permite căutarea unei scântei de divin în noaptea corpului”⁷⁰. Întoarcerea omului spre corpul său în căutarea unor răspunsuri nu este un fenomen fortuit, ci o reacție la condițiile unei epoci ce stă sub semnul incertitudinii; Jean-Claude Kaufmann pune importanța tot mai mare a corpului în relație cu o „sete de concretețe” caracteristică modernității: „într-o lume în mișcare și în fața unui sistem de valori șovăielnic, realitatea cotidianului este realitatea suverană, care se află „pur și simplu aici” și „nu cere o verificare suplimentară”, „prezență imperativă”, care se organizează în jurul lui „aici” al corpului meu și al lui „acum” al prezentului meu”⁷¹.

Căutând „să disipeze o angoasă flotantă”, individul crede a găsi în corp, „locul diferenței sale și al rupturii de ceilalți”, certitudinea ultimă⁷². Implanturi, grefe, chirurgie plastică, clonare, sunt câteva dintre fenomenele care ne transformă radical înțelegerea corpului și determină o permanentă renegociere a eticii. „Știința și tehnica, fidele proiectului de a controla lumea, încearcă, în aceeași mișcare paradoxală, să elimine corpul și, totodată, să-l imite. Pe de o parte, să-i depășească limitele, să-l reconstruiască, să intervină în procesele sale. [...] Loc al fragilității, al morții, al îmbătrânirii, ceea ce trebuie combătut în primul rând, pentru a evita pierderea”⁷³. Chris Shilling evidențiază aparentul paradox al situației: „avem în prezent posibilitatea de a exercita

70 Le Breton, David *op. cit.*, 2002, p. 168.

71 Kaufmann, Jean-Claude (1998), *Trupuri de femei – priviri de bărbați. Sociologia sânilor goi*, București: Nemira, p. 24.

72 Le Breton, David *op. cit.*, 2002, p. 169.

73 *Ibidem*, p. 9.

un grad fără precedent de control asupra corpului nostru, dar în același timp trăim într-o eră ce a pus sub semnul îndoielii cunoașterea cu privire la ceea ce sunt corpurile și la cum ar trebuie să le controlăm⁷⁴.

David Le Breton vorbește (cf. *supra*) despre o triplă ruptură în care corpul modern este implicat: „ruptura dintre subiect și ceilalți (o structură socială de tip individualist), dintre subiect și cosmos (materile prime ce compun corpul nu au nici o corespondență în altă parte), dintre subiect și sine însuși (a avea un corp mai mult decât a fi propriul corp)”⁷⁵. În fond, „corpul ca element izolabil al omului, căruia îi împrumută chipul său, nu poate fi conceput decât în structurile sociale de tip individualist, unde oamenii sunt despărțiți unii de alții, relativ autonomi în inițiativele lor, în valorile lor⁷⁶. Corpul funcționează ca o frontieră ce delimitează în fața celorlalți prezența subiectului. Dacă modernității îi sunt specifice ruptura dintre om și ceilalți (odată cu emergența structurilor individualiste) și cea dintre om și cosmos (individul nu se mai gândește pe sine într-o descendență și concordanță cu natura), falia care-l desparte pe om de corpul său merită o atenție aparte. „Aventurile moderne ale omului și ale dublului său au făcut din corp un fel de alter ego. [...] Grija modernă pentru corp, în cadrul „umanității noastre așezate”, constituie un inductor neobosit de imaginar și practici”⁷⁷. Modernitatea aduce corpul în prim plan și face din el „incinta subiectului, locul limitării și al libertății sale, obiectul privilegiat al unei modelări și al unei voințe de control”⁷⁸. Bryan Turner, la rândul său, surprinde foarte elocvent tensiunea care structurează existența (corporală și nu numai) a individului în societățile moderne, „între două procese contradictorii care, pe de o parte produc și armonizează trupul, iar pe de altă parte îl eliberează pentru plăcerile hedoniste ale spiritului caracteristic societății de consum”⁷⁹.

Îndepărtându-se tot mai mult de **a fi** un corp, în modernitate, individul ajunge la **a avea** un corp, cu toate consecințele aferente. „Corpul se disociază de subiect și e perceput ca fiind unul din atributele sale. Societățile occidentale au făcut din corp un bun, mai degrabă decât o sursă identitară”⁸⁰. Dacă, după cum subliniază Anthony Giddens, în societățile tradiționale, „corpul era un aspect al naturii, guvernat într-un mod fundamental de procese care doar marginal puteau fi subiect al intervenției umane”, în modernitate, corpul „este mult mai frecvent tratat drept un fenomen ce trebuie modelat, decorat și antrenat ca expresie a identității individuale”, devenind astfel „responsabili pentru designul

74 Shilling, Chris *op. cit.*, p. 3.

75 *Ibidem*, p. 6.

76 Nu întâmplător, modernitatea face din caracteristicile fizice ale individului, în special chipul, semne distinctive: actul de identitate presupune aproape întotdeauna și prezența unei fotografii a subiectului. Chiar corpul se emancipează uneori de sub imperiul chipului: există destule cazuri de vedete (re)cunoscute pentru anumite părți ale corpului lor. Nu în ultimul rând, oglinda, și gestul reflex asociat de a ne studia chipul, aparțin la rândul lor mai degrabă modernității.

77 David Le Breton, *op. cit.*, 2002, p. 7.

78 *Ibidem*, p. 12.

79 Turner, Bryan S.(2003), „Social fluids: metaphors and meanings of society”, *Body & society*, 9(1):48-9.

80 *Ibidem*, p. 21.

propriilor corpuri”⁸¹. Întrebându-se asupra rolului corpului în societatea modernă, Jean-Claude Kaufmann sugerează că „trupul a devenit un suport de identificare esențial, care explică deci caracterul foarte personal al deciziilor în ceea ce îl privește”⁸².

Identitatea personală și corpul devin „proiecte organizate reflexiv” care trebuie modelate din pluralitatea complexă de opțiuni oferite de modernitate, fără o îndrumare morală”⁸³; Giddens vorbește chiar despre un *lifestyle*, adică „un set relativ integrat de practici pentru care un individ optează pentru a da o formă materială unei anumite narative identitare”⁸⁴.

Sub masca unei „eliberări a corpurilor”, modernitatea pune în scenă un „elogiu adus corpului tânăr, sănătos, suplu, igienic”, adică acel corp care exhibă, disciplinat, „valorile cardinale ale modernității, cele promovate de publicitate (sănătatea, tinerețea, seducția, suplețea, igiena)”⁸⁵. Foucault vorbește despre „o nouă modalitate de investiție care nu se mai prezintă în forma controlului prin represiune, ci a controlului prin stimulare: „Dezbracă-te! Dar fii suplu, arătos, bronzat!””⁸⁶. Kaufmann consideră, la rândul său, că eliberarea corpului este una falsă, funcționând ca o „simplă compensație (în spații strict delimitate, cum sunt bazele sportive sau plaja), într-o societate care, dimpotrivă, neagă corpul”. Asistăm la apariția unor noi „proceduri, mai puțin vizibile, de control al mișcărilor, care accentuează mecanismele de excludere, pornind de la norme de tinerețe și frumusețe”. Prin urmare, „eliberarea” nu duce, adesea, decât la „înăsprirea normelor privind aspectul corporal [...] și deci la întreținerea, în mod mai mult sau mai puțin clar, a unui dispreț față de sine la cei care nu pot produce, dintr-un motiv sau altul, semnele “corpului eliberat”. [...] S-ar putea spune că „eliberarea corpului” nu va fi efectivă decât atunci când preocuparea față de corp va fi dispărut”⁸⁷.

CONSIDERAȚII FINALE

Teoria socială a ultimului deceniu pledează pentru o valorizare a corpului drept agent al praxisului social, văzând în corp, înainte de toate, o relație. Corpul este „subiectiv și obiectiv, încărcat cu semnificație și material, personal și social, și poate fi considerat «infrastructura materială» pentru producerea sinelui, apartenenței și identității”⁸⁸. Prin urmare, corpul acesta material, biologic, viu, este baza și liantul interacțiunilor noastre sociale, interfața senzorială a prezenței noastre în lume. Există o cunoaștere corporală (*body knowledge*), discursuri pe

81 Shilling, Chris (2003), *The body and social theory*, London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage, p. 173.

82 Kaufmann, J-K., *op. cit.*, p. 11.

83 Shilling, C., *op. cit.*, p. 157.

84 *Ibidem*, p. 157.

85 Le Breton, D., *op. cit.*, 2002, p. 131.

86 Shilling, C., *op. cit.*, p. 69.

87 Le Breton, D., *op. cit.*, 2002, p. 137.

88 Van Wolputte, *op. cit.*, p. 256

care corpul nu doar le mijlocește, ci le produce, narațiuni ale suferinței și bolii, toate acestea subsumate unei experiențe a în-corporării (*embodiment*).

Corpul-simbol, corpul-text, corpul-agent, corpul-absent, corpul-genizat, corpul-interacțiune, corpul-discurs toate sunt fețe ale aceluiași Corp, decupat de interese ontologice și epistemologice diferite. *Corpul* nu este un concept care poate fi definit, cel puțin nu decisiv; el poate fi decriptat doar parțial, din anumite unghiuri care pun în lumină anumite aspecte. În plus, o primă eroare metodologică posibilă este aceea de a vorbi, în general, despre corp ca și cum ar fi o entitate neutră, universală, generică, și, mai ales, imuabilă: *Corpul*. A vorbi despre corp implică, deja, o reificare: vorbim simultan despre concept și despre realitatea pe care o reprezintă.

Dubla determinare, biologică și culturală, a corpului, moștenirea carteziană, de care gândirea modernă nu s-a eliberat complet niciodată, presiunile sociale, politice și culturale tot mai acute nu fac decât să complice cunoașterea despre corp. Pentru omul de rând, „modul de utilizare” al corpului, acest mecanism, prieten, partener, obiect al plăcerii, loc al suferinței sau obsesiei, rămâne, în viața de zi cu zi, o improvizație. Pentru cercetători, noua dimensiune narativă și discursivă a corpului nu face decât să fluidizeze suplimentar înțelegerea sa; corpul devine un concept molecular, compozit, complex. În fine, suntem tot mai mult bombardați în viața cotidiană cu discursuri „care ne modifică treptat concepția și experiența corpului, ne încurajează să ne imaginăm posibilitățile și să închidem ochii față de limite și consecințe. O intoxicație postmodernă cu posibilități ...”⁸⁹. Este o formă de „fetișism corporal”, o „fantezie a auto-controlului într-o cultură tot mai greu de gestionat”, dar care, în fond, „reflectă alianța noastră cu cultura împotriva oricăror aluzii la inevitabila decădere și moarte a corpului”⁹⁰.

BIBLIOGRAFIE

Bărbulescu, Constantin (2005), *Imaginarul corpului uman între cultura țărănească și cultura savantă (secolele XIX-XX)*, București: Paideia

Benson, Susan (1999) „The body, health and eating disorders”, în, Kathryn Woodward (ed.) *Identity and difference*, London: The Open University and Sage

Bordo, Susan (1997) „The body and the reproduction of femininity”, în, Katie Conboy, Nadia Medina, Sarah Stanbury (eds.) *Writing on the Body. Female Embodiment and Feminist Theory*, New York: Columbia University Press

-/- (1993), *Unbearable weight: feminism, Western culture, and the body*, Berkeley: University of California Press

Budgeon, Shelley (2003), „Identity as an embodied event”, în, *Body & society*, 9(1): 35-55

Corbin, Alain, Courtine, Jean-Jacques și Vigarello, Georges (coord.) (2008), *Istoria*

89 Bordo, Susan (1993), *Unbearable weight: feminism, western culture, and the body*, Berkeley: University of California Press, p. 39.

90 *Ibidem*, p. 153.

corpului, 3 Vol., București: Art

Corrigan, Peter (1997), *The sociology of consumption. An introduction*, London: SAGE Publications

Csordas, Thomas J. (ed.) (1994), *Embodiment and experience: the existential ground of culture and health*, Cambridge: Cambridge University Press.

Douglas, Mary (1996), *Purity and danger. An analysis of the concepts of pollution and taboo*, London, New York: Routledge

Gimlin, Debra (2006), „The absent body project: cosmetic surgery as a response to bodily dys-appearance”, *Sociology*, 40(4): 699–716

Kaufmann, Jean-Claude (1998), *Trupuri de femei – priviri de bărbați. Sociologia sânilor goi*, București: Nemira

Lazurca, Marius (1996), *Invenția trupului*, Timișoara: Anastasia

Le Breton, David (2002), *Antropologia corpului și modernitatea*, Timișoara: Amarcord

Leder, Drew (1990), *The absent body*, Chicago: University of Chicago Press

Lock, Margaret și Farquhar, Judith (2007), *Beyond the body proper. Reading the anthropology of material life*, Durham, London: Duke University Press

Mauss, Marcel (1989), *Sociologie et anthropologie*, Quadrige: PUF

Muchembled, Robert (2006), *Orgasmul și occidentul. O istorie a plăcerii din secolul al XVI-lea până în zilele noastre*, Chișinău: Cartier

Nettleton, Sarah și Jonathan Watson (eds.) (1998), *The body in everyday life*, London: Routledge

O'Neill, John (1985), *Five bodies: The shape of modern society*, Ithaca: Cornell University Press

Picard, Dominique (1983), *Du code au désir. Le corps dans la relation sociale*, Paris: Bordas

Shilling, Chris (2003) *The body and social theory*, London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage

Travailliot, Yves (1998), *Sociologie des pratiques d'entretien du corps. L'évolution de l'attention portée au corps depuis 1960*, Paris: Presses Universitaires de France

Turner, Bryan S. (2003) „Social fluids: metaphors and meanings of society”, *Body & society*, vol. 9 (1)

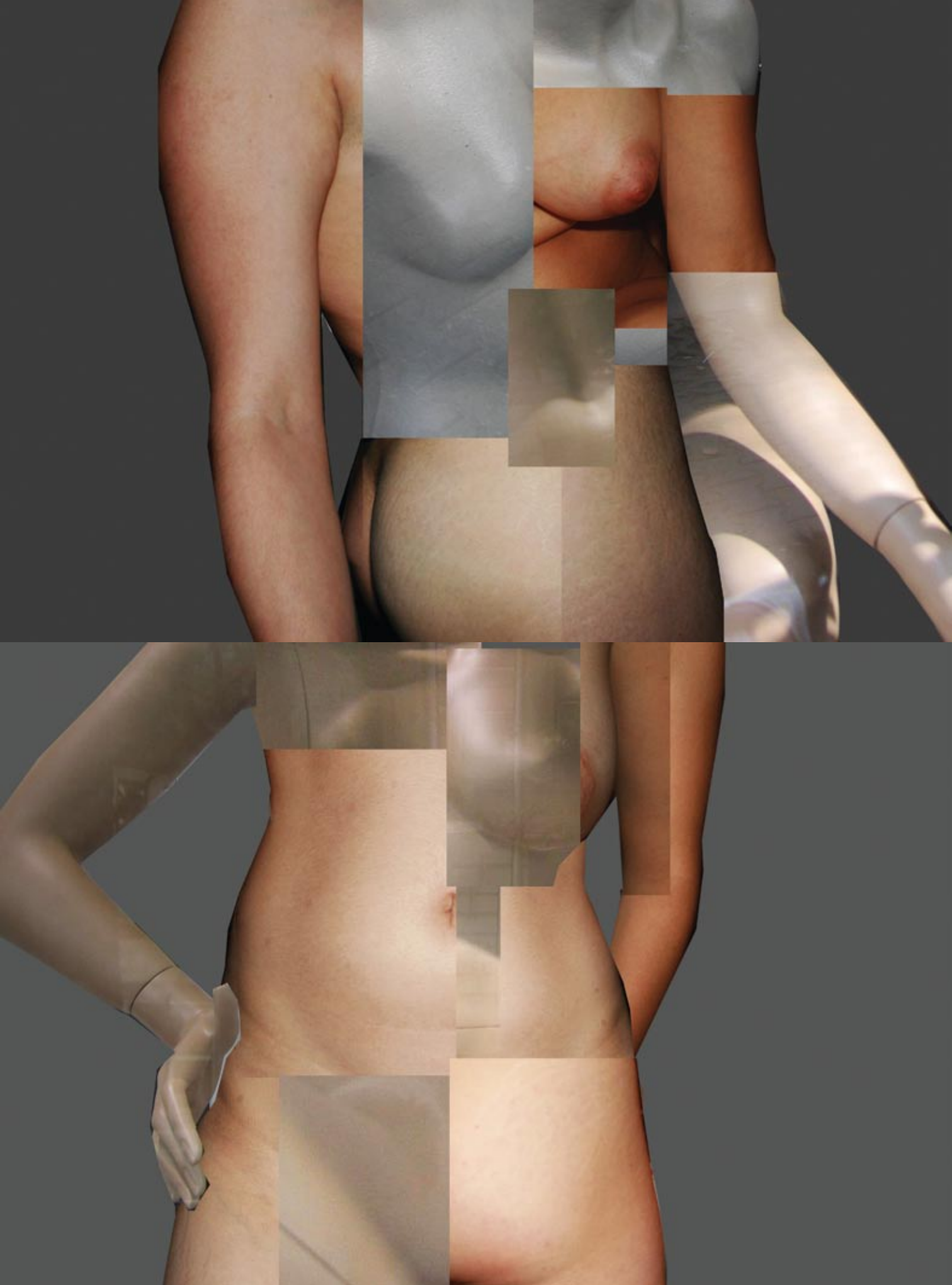
-/- (1992), *Regulating bodies: essays in medical sociology*, London, New York: Routledge

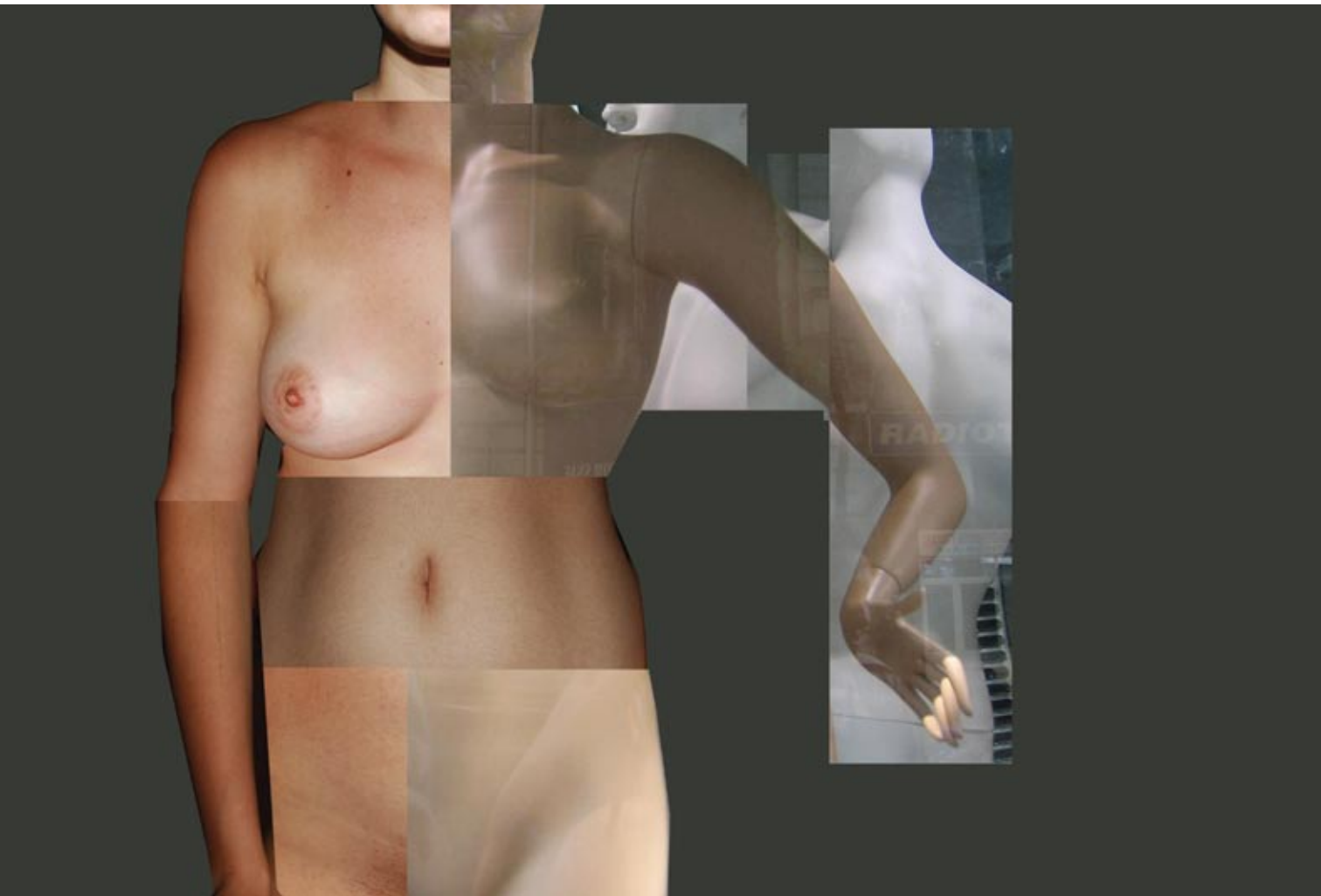
-/- și Colin, Samson (1995), *Medical power and social knowledge*, 2nd edition, London: Sage

Turner, Terence (1995), „Social body and embodied subject: bodiliness, subjectivity and sociality among the Kayapo”, *Cultural anthropology*, 10(2): 143-170

Van Wolputte, Steven (2004), „Hang on to your self: of bodies, embodiment, and selves”, *Annual review of anthropology*, 33: 251-69

Vigarello, Georges (2006), *O istorie a frumuseții. Corpul și arta înfrumusețării din Renaștere până în zilele noastre*, Chișinău: Cartier





CIBER-IDENTITATEA: ESTE POSIBILĂ DETAȘAREA DE CORP?

MOTTO

„Man has no Body distinct from his Soul for that called Body is a portion of Soul discerned by the five Senses. The chief inlets of Soul in this age.”

William Blake, *Marriage of Heaven and Hell*, p. 4, E34

35

CONTEXTUL

Reflecția critică asupra tehnologiei are o tradiție recentă, în care s-au îmbinat naivitatea cu precaritatea. Naivă a fost credința că tehnologia ar fi neutră din punct de vedere cultural și că doar modul de utilizare al ei, în conformitate cu valori asumate, ar fi cel care contează. Banala frază: „Orice dispozitiv (cuvântul poate fi înlocuit cu orice: ceas, telefon, automobil, bombă cu neutroni sau calculator electronic) nu e decât un instrument, important este doar ceea ce facem cu el” este expresia ideii că tehnica se dezvoltă de la sine, neinfluențată de mediul cultural, acesta din urmă preluând-o apoi și dându-i semnificații. Precaritatea s-a manifestat prin teme dezvoltate de discursul cultural, care n-a reușit să depășească limitele unor vechi clișee. Discursul critic despre tehnologie a fost, de regulă, apocaliptic, dezvoltând figura „ucenicului vrăjitor”: oamenii vor ajunge să declanșeze, prin tehnică, procese pe care nu le vor mai putea ține sub control. Motivul continuă să se regăsească în demersul ecologiștilor. Pe de altă parte, tema primejdiei la care tehnologia expune valorile umaniste a făcut, și ea, obiectul a nenumărate lucrări, aflate sub semnul sentinței *science sans consci-*

ence n'est que ruine de l'âme. Depersonalizarea, mecanizarea, pierderea idealurilor ar fi prețul plătit pentru confortul material oferit de dezvoltarea tehnologică. În sfârșit, tema Golem-ului, a înlocuirii omului de către mașinile gânditoare, dar unilaterale, a fost dezbătută fără sațiu, o dată cu apariția ciberneticii, a roboticii și a inteligenței artificiale.

Maturizarea analizei critice apare abia în anii 1960, prin demersurile teoreticienilor mediilor de informare (Marshall McLuhan) și ale futurologilor (Alvin Toffler, John Naisbitt, Bertrand de Jouvenel etc.). Pentru prima dată se înțelege că, pe de o parte, inovarea tehnologică nu se produce independent de paradigmele culturale dominante și, pe de altă parte, că impactul ei se manifestă prin metisajul, și nu prin opoziția, dintre om și mașină. Apariția mediului virtual, susținut de infrastructura rețelelor de calculatoare (Internet), a impulsionat practicile specifice societății informaționale: comunicarea, colaborarea, construcția la nivel simbolic. Aceste practici au determinat emergența unor noi semnificații, valori și convingeri, care formează ingredientele noii culturi pe care o numim ciber-cultură. De data aceasta, inovarea tehnologică a găsit terenul pregătit pentru o abordare serioasă, în care reflecția, neintimidată de jargonul tehnicist, nu cade în negativism, ci contribuie, prin analiză critică, la modificarea obiectului reflecției, respectiv la ameliorarea și la creșterea eficienței practicilor înseși ale societății informaționale.

UN STUDIU ERUDIT

Un asemenea tip de demers lucid stă baza cărții Luciei Simona Dinescu, *Corpul în imaginarul virtual*, care studiază modificarea raportului dintre identitate și corp, în noua situație în care acesta din urmă nu mai poate fi separat de mediul său tehnologic. Numeroase lucrări din aceeași familie care abordează domeniul (un bun exemplu este *Pământul este plat. Scurtă istorie a secolului al XXI-lea*, de Thomas L. Friedman, Editura Polirom, 2007) mimează, în discursul tipărit, modalitățile hiper-lecturii specifice spațiului virtual. Ele se constituie din aglomerări de fragmente, din salturi capricioase de la o idee la alta, aidoma navigării prin mediul virtual. Lucia Simona Dinescu s-a ferit de un asemenea procedeu. Ea a scris o carte cu cap și coadă, în bună manieră tradițională, cartografiind și sistematizând cu metodă problematica virtualității și a trecut în revistă, într-o viziune panoramică, discursurilor referitoare la această problematică. S-a documentat temeinic, știe totul despre subiectul ei și ceva pe deasupra. Mișcându-se cu grație și dezinvoltură printre teorii contradictorii, emise din perspectivele diverse ale unor discipline ca filosofia, antropologia, sociologia, estetica, sau feminismul, ea nu se lasă nici sedusă, nici intimidată. Având, evident, o pregătire multidisciplinară, ea știe să discearnă, să se delimiteze, să adopte doar ceea ce i se pare potrivit din fiecare metodă și din fiecare concepție analizată. A construit „un peisaj din piesele de puzzle ale condiției virtuale”, evitând, din ferici-re, determinismul tehnologic, dar și constructivismul semiotic postmodern. S-a păstrat departe „atât față de idealismul utopic, cât și de catastrofismul distopic”. Avantajul metodei este aceea că te situează, concomitent, în două lumi: cea virtuală și cea tangibilă. De aici, posibilitatea de a adopta o atitudine critică

și empatică, în aceeași măsură. Riscul unui astfel de demers este eclectismul, iar Lucia Simona Dinescu cade, nu o dată, în capcana lui. Erudiția are și dezavantajul că îți dă impresia că totul a fost deja spus. Față de fiecare concepție din literatură, autoarea pare a se situa în poziția „da, dar...”. Ea nu acceptă și nu respinge nimic pe de-a-ntregul. Încearcă o situație moderată în spațiul dialectic al lui „și-și”, având mereu grijă să nu fie „nici prea prea, nici foarte foarte”. Personal, prefer o situație mai tranșantă în câmpul dezbaterilor, mai ales că nu cred că adevărul s-ar situa vreodată la mijloc (ar putea fi, mai curând, la secțiunea de aur). Ca urmare, am fost deseori contrariat de concluziile autoarei, ceea ce nu m-a împiedicat să fiu receptiv la finețea analizelor sale.

Cartea este compusă din patru capitole, tratând, respectiv, hibridizarea corpului prin tehnologie (ciborgul), identitatea virtuală (avatarul), condiția postumană și ciber-feminismul. În toate acestea este vorba, în fond, de libertatea de a ne trata corpul ca pe un obiect și de posibilitatea ca o identitate desprinsă de corporalitate să fie, cu adevărat, posibilă.

CIBORGUL

Dispozitivele de putere modifică forma corpului, impunându-i variate posturi și posturi. Corpul, ca instrument, a fost mereu deformat și reformat, printr-un joc permanent între înăscut și dobândit, interior și exterior, natural și artificial. Forma lui este rezultatul echilibrului între forțe interne și externe. Mariajul dintre biologie și tehnologie a fost demult consumat, încă de la apariția protezelor, a ochelarilor și a *pacemaker*-urilor. Noutatea hibridului numit ciborg vine din subminarea frontierei care separă exteriorul de interior. Corpul nu mai este o entitate de respectat, ca anvelopă a sacralității, ci un teritoriu de asanat. Două

tehnologii revoluționare îl invadează: genetica și prostetica. Prima acționează la nivelul codului genetic, transformând evoluția într-o problemă de alegere rațională. A doua invadează corpul, forțându-l să se comporte conform cu anumite specificații. Amândouă presupun o permeabilitate care să permită conexiunea directă dintre intimitate și lume. Pielea nu mai este o suprafață de protecție, ci o interfață, un canal de comunicare. Ea nu mai separă, ci se lasă străpunsă, permițând implantul.

Lucia Simona Dinescu menționează numeroase demersuri teho-artistice, în care corpul este folosit ca material de expresie. Penetrarea în corp a senzorilor controlați de calculator reprezintă contraponderea practicilor de *body-art*. Corpul este tratat ca obiect de modelat în conformitate cu imaginația fiecăruia. În mod judicios, Lucia Simona Dinescu include *fitness*-ul și *piercing*-ul ca forme incipiente ale acestui demers. În cele din urmă, prin intervenții sistematice, corpul poate deveni un ansamblu modular cu componente înlocuibile. Problema care se ridică este aceeași ca în cazul corabiei lui Tezeu. Acestea i se înlocuiesc mereu părți din lemnăria putrezită, astfel încât devine imposibil să determini momentul exact când ea a devenit o „alta”: o altă corabie care și-a păstrat doar numele. Este însă numele legat strict de corp?

NUME ȘI CORP

Numele unui om oarecare este solidar cu corpul său. În termenii semiotici, numele propriu este un indice, adică un semn care nu poate fi interpretat decât dacă este contiguu față de referentul său, este „propriul” acestuia. Cartea de identitate are, în afara numelui și al codului personal, un icon, respectiv poza posesorului. Nici aceasta nu are sens dacă nu se află „la purtător”. Când mă prezint, întinzând mâna sau cartea de vizită, afirm explicit legătura între corpul care mă poartă și numele pe care-l port. Numele de familie ține de o istorie, cel de botez, de o personalitate. Aceia care se prezintă, indicând doar numele de familie, sunt fie foarte modești, pentru că acceptă să se înscrie într-o filiație, fie foarte mândri, pentru că se revendică de la o tradiție. Cel care indică doar numele de botez se crede sortit unicității. Napoleon semna Bonaparte, cât timp a fost general și prim consul, apoi doar cu inițiala N, când s-a proclamat împărat.

Cel nesigur de sine își consideră numele derizoriu, de aceea caută acoperire sub umbrela unei bresle sau a unei instituții. El pune profesiunea înaintea numelui, respectiv instituția, în coada lui. Se recomandă ca „profesor Ionescu”, „inginer Popescu” „arhitect Georgescu”, „Gelu de la Externe” sau „Mimi de la Apaca”.

Julietta lui Shakespeare credea că numele nu are nici o importanță, doar el nu este „mână, picior, sau altă parte a corpului”. „Oricum ai numi trandafirul, el ar mirosi la fel de frumos” - argumentează ea, cerându-i lui Romeo să renunțe la numele de Montagu, adică la toată istoria care le sugrumă iubirea.

Platon ne-a învățat, în dialogul *Cratylus*, că numele n-au nici o legătură cu lucrurile, ele fiind doar convenții sociale, care permit desfășurarea proceselor de comunicare. Totuși, jocul cu semnele nu este lipsit de primejdii. Consecventă cu

ideea ideea că numele nu contează, Julieta o extinde la nivelul tuturor semnelor. Dacă „numele trandafirului” îi este indiferent, de ce s-ar feri de semnele exterioare ale morții, având în vedere că acestea sunt ambigui, deci derutante? Logica ei este impecabilă, dar, din nefericire, periculoasă. Un savant matur, ca părintele Lorenzo, ar fi trebuit să știe acest lucru și să fie mai precaut în administrarea poțiunilor care dau simptome false. Se știe doar ce a urmat.

Dacă numele este tipărit pe coperta unei cărți, sau dacă el însoțește fișierele diseminate în mediul virtual, legătura dintre el și corp slăbește până la dispariție. Numele unui autor se leagă de imaginea lui corporală, nu de corpul lui real. Stendhal seamănă mai mult cu frumosul Fabrice del Dongo decât cu corpulentul Henri Beyle. Balzac a cucerit-o pe Evelyn Hanska prin stil, nu prin farmec. Când se vor întâlni pe malul lacului Neuchâtel, se vor privi prin voalul textual țesut de lectură. Multimedia permite să-ți construiești acea imagine virtuală care se potrivește cel mai bine textelor pe care le redactezi. Astăzi, un Cyrano de Bergerac - spiritual, dar urât - n-ar mai avea nevoie de un mesager atrăgător între el și Roxana. I-ar putea trimite faimoasele scrisori prin e-mail, atașându-le un avatar avantajos.

IDENTITATE FĂRĂ CORP

Poate avatarul constitui o identitate decorporalizată pentru navigatorul din ciber spațiu? Psihologia postulează că fiecare conștiință este indisolubil legată, în mod biunivoc, de un corp: „un corp = o conștiință”. Corpul este indispensabil pentru a face distincția dintre identitate și similaritate, iar continuitatea corporală este necesară pentru a oferi un suport continuității psihice. Astfel, Penelhum (1970) pretinde că o existență acorporală nu este posibilă, deoarece, fără a avea un corp, nu știm cum să decidem că două experiențe psihice diferite aparțin unui aceluiași subiect. La fel, Lucia Simona Dinescu pretinde că „ruptura de subiectivitatea trupului fizic este o negare a corporealității și a identității întrupate a ființei umane în lume” (p. 120). O experiență mentală celebră oferă, în această privință, un interesant subiect de reflecție. Fie un prizonier care urmează să fie torturat. În ultimul moment, i se spune, că pe durata torturii, corpul lui va fi înlocuit cu un altul, urmând, ca după aceea, corpul său propriu să-i revină intact. Încercând să ne punem în situație, simțim, firesc, o mare ușurare. De aici, rezultă două interpretări contradictorii. Una pretinde că atașamentul față de propriul corp ne este atât de puternic, încât ideea că acesta va fi cruțat ne ușurează. Cealaltă, contrară, susține că dispensarea de propriul corp este perfect posibilă, rămânându-ne conștiința intactă. Susțin că, în practicile ciberculturale, nu corpul, ci imaginea corporală este în joc. Simțul identității poate fi dobândit nu doar prin corpul oglindit (vezi „stadiul oglinzii”, la Jacques Lacan), ci și prin imaginea corporală, *body-image*, care ne însoțește în fantasmelor noastre. Eminescu, în fragmentul *Archaeus*, spunea că noi toți am dori să fim mai frumoși și mai deștepți, dar nimeni nu și-ar dori să fie un „altul”.

Ciber-existența, în chip de avatar, presupune, evident, detașarea de corp. Desigur, rămân la birou, cu mâna pe mouse, cu ochii la ecran, dar nu mă simt

„acolo”, în spațiul tangibil, ci sunt, pe de-a-ntregul, în cel virtual. Lucia Simona Dinescu îl urmează pe Horner (2001), fiind de părere că „deși există o aparentă suspendare a eului în real, fizic, comportamentul *online* nu poate fi decât dependent de prezența materială *offline*” (p. 121). Acest lucru este adevărat doar în cazurile în care există un disconfort fizic vădit, când ne simțim corpul tangibil ca pe o povară, nu și când, sănătoși fiind, îl putem liniștiți ignora. Navigarea prin ciber spațiu nu este însoțită decât de un minimum de percepții kinestezice. Putem însă să găsim un suport al identității în „imaginea corporală”, reprezentare a corpului derivată din senzațiile interne, schimbările de poziție, contactele cu obiectele și oamenii din afară, experiențele emoționale sau fanteziile noastre. Ca și cei al căror nume nu le este legat de corp, ci de scrierile lor, suntem reprezentați de o retorică proprie, prezentă în situl personal, în blog, în e-mail-uri. Cibernautul nu dispune după voință de corpul său, dar, atâta vreme cât acesta este sănătos, îl poate înlocui cu imaginea corporală, imagine pe care o poate manipula, disemina, promova, așa cum dorește. Sunt, în această privință, în acord cu Madell, nu cu Penelhum: „știu că acest corp este al meu, în virtutea faptului că este centrul experiențelor mele și sub controlul voinței mele. Din contra, nu cred că experiențele îmi aparțin în virtutea faptului că sunt legate de acest corp” (p. 62). Îmi pot modifica imaginea corporală după voință și fantezie și pot chiar acționa tehnologic asupra corpului meu tangibil, pentru a-l face să corespundă acestei imagini.

Madell merge mai departe, arătând că identitatea mea personală, fie ea acorporală, este un întreg care nu admite divizări, precum identitățile altora, pentru mine. Un altul poate fi compus din calități și defecte, din fragmente atrăgătoare și altele, respingătoare. Doar eu sunt un Eu întreg, dincolo de orice analiză. Eu-l nu poate fi înțeles ca integrarea, la un moment dat, a calităților sale, nici ca integrarea variatelor sale ipostaze, asumate de-a lungul unei linii temporale: „faptul că experiența pe care o încerc este *a mea* nu este ceva care să poate fi definit printr-o descriere obiectivă”.

LUCIA SIMONA DINESCU ȘI PAPA IOAN PAUL AL II-LEA

Practicile ciberculturale au adâncit prăpastia dintre trup și suflet dincolo de previziunile dualiștilor. Conștientă de acest fapt, Lucia Simona Dinescu, care nu este, în nici un caz, o neo-carteziană, atrage atenția că a considera trupurile drept „accesorii la modă”, în loc ca acestea să constituie „fundamentul ființei”, poate fi periculos (cf. p. 157). Autoarea privește reprobativ faptul că ciberpersoana, cu unitatea psihică intactă, își poate privi propriul său corp într-un mod detașat, eliberat de constrângeri biologice. Ea avertizează că, de aici, se ajunge, în mod sigur, la culminația unui lung șir de divorțuri: între sex și gen, între sex și concepție, între bătrânețe și procreație, între senzații și imaginație. Îi mai trebuia un pas ca să facă joncțiunea cu enciclica *Veritatis Splendor* papei Ioan Paul al II-lea, care susținea unitatea trup-suflet, reamintind că „sufletul rațional este *per se et essentialiter* forma trupului. A-ți exercita libertatea asupra trupului, în numele unor valori culturale, temporale, deci relative, înseamnă tocmai să-ți

subminezi libertatea, devenind prizonierul unei culturi particulare, fie aceasta o cibercultură. Cum spunea William Blake, pus în exerga acestui articol, „trupul nu este altceva decât cea parte a sufletului perceptibilă cu simțurile noastre.”

BIBLIOGRAFIE

Delle, A. et al (eds) (1999), *Lines that divide: historical archaeologies of race, gender, and class*, London: Burlington House.

Foucault, Michel (1970), *The order of things. Archaeology of the human sciences*, New York: Pantheon.

Gergen, Kenneth J. (1991), *The saturated self*, New York: Basic Books.

Giddens, Anthony (1991), *Modernity and self-identity*. Stanford: Stanford University Press.

Goffman, Erving (1959), *The presentation of the self in everyday life*, New York: Doubleday Books.

Horner, David Sanford (2001), „Cyborgs and cyberspace. Personal identity and moral agency”, în, Munt, Sally R. (ed.), *Technospaces: inside the new media*. London, New York: Continuum

Howard, Tharon (1997), *A rhetoric of electronic communities*. Greenwich: Ablex

Iscan, Mehmet Yasar și Kennedy, Kenneth A. R. (eds) (1989), *Reconstruction of life from the skeleton*, New York : Alan R. Liss.

Lacan, Jacques (1967), *Le stage du miroir*, Paris: Gallimard.

Madell, Geoffrey (1981), *The identity of the self*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

Martin, Luther H., Gutman, Huck și Hutton, Patrick H. (eds.) (1988), *Technology of the self. A seminar with Michel Foucault*. Amherst: The University of Massachusetts Press.

Mascuch, Michael (1996), *Origins of the individual self*. Stanford: Stanford University Press.

Mihalache, Adrian (1994), *Riscul declinului. Despre dimensiunea culturală a tehnologiei*, București: EDP

-/- (2002), *Navi-gând-ind. Introducere în cibercultură*, București: Editura Economică (Societatea Informațională)

-/- (2003), *Demonul dimineții. Exerciții pentru computer solo*. București: Editura Vinea.

Penelhum, Thomas (1970), *Survival and disembodied existence*, London: Routledge.

Salkin, Jeri (1973), *Body ego technique*, Springfield: Charles C. Thomas, Publisher.

Turkle, Sherry (1995), *Life on the screen: identity in the age of the Internet*. New York: Simon and Schuster.







BODY-BUILDING

Am ales un titlu în limba engleză, pentru a profita de concizia, expresivitatea și ambiguitatea lui. Nu va fi vorba despre construcția corpului, ci despre corpul construcției. Vom considera relația dintre corpul omului și cel construit de om. În fine, vom urmări povestea pasionantă a decorporalizării operei arhitecturale.

CORPUL CLĂDIRII

Clădirea are un corp, în primul rând pentru că ocupă o parte a spațiului. O dată *locuită*, ea devine *loc*, adică sediu al trăirilor și experiențelor. Forma corporală a *locuinței* contribuie nu puțin la a le face pe acestea înalt semnificante și profund formatoare. În acest fel, procesul locuirii devine producător de sensuri, valori și convingeri, pe scurt, de cultură.

Ca și corpul uman, clădirea este homeostatică, ea păstrând sub control constant parametrii ambientului interior. Ea „trăiește”, precum omul, grație schimburilor cu mediul exterior. Fluxurile de intrare pot fi clasificate după cele patru elemente care, conform tradițiilor, compun lumea. Casa se încălzește prin *foc*, se împrospătează cu *aer*, se purifică prin *apă* (sistemul de canalizare), se întărește prin *pământ* (fundația). Păstrarea microclimatului presupune evacuarea reziduurilor, care măresc entropia mediului, punând în pericol, uneori, echilibrul ecologic. Locuința perfect autonomă, care să-și recicleze deșeurile, ajungând, în caz ideal, să redea integral mediului ceea ce a preluat de la el, contravine principiului al doilea al termodinamicii. Realismul ne obligă să acceptăm locuința urbană, integrată în rețele complexe de distribuție și de comunicare, devenită, astăzi, complet dependentă de ele.

Clădirea există nu doar în spațiu, ci și în timp. Corpul ei, ca și cel uman, îmbătrânește, are nevoie de îngrijire (mentenanță, care constă în reparații și zugrăviri

periodice), de operații de întinerire (renovare). În absența lor, clădirea se ruinează, câștigând, deseori, o grație poetică. Aceasta explică realizarea arhitecturală a unor pseudo-ruine, cum sunt cele din parcul vilei Monserrat, de la Sintra, o localitate aflată la două ore cu trenul de Lisabona, similară cu Sinaia. Când până și ruinele dispar, clădirea se reduce la *planul*, conceptul mental de la care a pornit construcția și care se vede încă trasat de urmele păstrate *in situ*.

Ca și omul, casa are, deseori, un nume. În Europa continentală și în Statele Unite ale Americii, obiceiul este ca numele să fie cel al proprietarului, nu, cum poate ne-am aștepta, cel al arhitectului. Rareori, acesta din urmă este menționat pe o placă, ceea ce nu este atât semn de umilitate, cât de orgoliu, deoarece arhitectul vrea să fie recunoscut după stil (*la griffe du maître*), nu după semnătură. De aceea, clădirea din Brno, concepută de Mies van der Rohe se numește Vila Tugendhat, cea din Poissy, construită de Le Corbusier, Villa Savoye, iar cea a lui Alvar Aalto, din Finlanda, Vila Mairea. Marea Britanie oferă o excepție interesantă, deoarece acolo, locuințele ieșite din comun (*mansions*) au deseori nume poetice, fără legătură cu proprietarul. Titlul celebrului roman „La răscruce de vânturi” este numele reședinței familiei Earnshaw (*Wuthering Heights*), iar *Thrushcross Grange* denumește conacul celeilalte familii notabile din ținut, Linton.

Corpul uman a fost deseori asemănat cu o casă. Sfântul Paul spunea „corpul tău este un templu”. Un cântecel la modă în perioada interbelică se juca și el cu această analogie, descriind o femeie bine „înzestrată”: „avea un corp, ce corp avea! / Un corp de casă la șosea”. În pictură, există însă mai mult peisaje decât case antropomorfe (Arcimboldo, Mantegna, micii maestri flamanzi etc.). În schimb, mulți arhitecți s-au amuzat realizând clădiri în care ferestrele par ochi, iar acoperișul, șapcă. Am putea caracteriza corpul uman ca o clădire, care are nevoie să fie situat într-o altă clădire, pentru ca să se adăpostească și să se împlinească.

CONTEMPLAREA ȘI EXPLORAREA

Îndeosebi spre sfârșitul perioadelor de prosperitate economică, sunt în vogă clădirile impresionante la nivel vizual, făcute ca să fie admirate de la distanță și „să dea bine” în fotografii. Este, însă, o eroare să reduci o clădire la forma ei vizibilă. Ea are un corp, care trebuie explorat. A vedea Casa Mila sau Casa Batlo ale lui Gaudi, fără a pătrunde în interiorul lor și a le parcurge camerele, reprezintă o experiență ratată. Juhani Pallasmaa, unul dintre arhitecții care îmbină creația cu reflecția, critică înțelegerea arhitecturii ca pură „sintaxă vizuală”, în loc ca aceasta să fie concepută ca o secvență de situații, de întâlniri între corpul uman și cel al casei: „Experiența arhitecturală autentică derivă din confruntările corporale, nu din observarea entităților vizuale”¹. Contează verbul, nu substantivul: actul de a intra sau a ieși printr-o ușă, de a privi printr-o fereastră importă, nu forma ușii sau a ferestrei ca efect vizual. Înșuruirea orizontală a ferestrelor ca friză transparentă aduce peisajul în casă, în timp ce fereastră dreptunghiulară, individuală, transformă peisajul în tablou, prin încadrare. Arhitectura trebuie să se adreseze tuturor simțurilor, să fie nu doar vizuală, ci *haptică*. Arhitectura haptică susține percepția graduală, lentă, intimă a suprafețelor construite. Aici intervine mai puțin planul, concepția, cât detaliul, expresivitatea materialelor utilizate. Imensul panou de agată de la vila Tugendhat, lemnul masiv folosit de Frank Gehry la AGO (Galeria de Artă din Ontario, Toronto),

1 Juhani Pallasmaa, *Hapticity and Time. Notes on fragile architecture*, <http://iris.nyit.edu/~rcody/Thesis/Readings/Pallasmaa%20-%20Hapticity%20and%20Time.pdf>

betonul mătășos cu care Tadao Ando a amenajat interiorul de la Dogana del Mar din Veneția (care adăpostește colecția Pinault) sunt elemente esențiale pentru receptarea multisenzorială a arhitecturii.

Găsim idei similare în teza de masterat în arhitectură, susținută de Robert Joseph Svedberg, la Rice University²: „Realitatea arhitecturii exclude percepția pur vizuală. O dată ceva construit în trei dimensiuni, acest ceva devine locuibil și se adresează întregului corp. O arhitectură ca asamblare de semne vizuale pure nu este viabilă. Corpurile noastre definesc realitatea și tot ele *citesc* arhitectura”. A avea o reală experiență arhitecturală înseamnă, în primul rând, a contempla clădirea din mai multe puncte de vedere, a-i da „târcoale”, apoi a o penetra, ca într-un act erotic, a o parcurge pe diferite trasee. Vizitarea turistică organizată, prin limitarea alegerilor și direcționarea autoritară de-a lungul unei unice traiectorii, împiedică experiența completă. Când se vizita un *hôtel particulier* din Marele Secol francez, „etape considerate incontestabile formau un parcurs de la spațiul public la cel privat. Marea perspectivă oferită de succesiunea saloanelor nu era decât apoteoza unei partituri atent orchestrate. Aceasta preciza, pe traseu, și staționări, schimbări de perspectivă, detururi”³.

Fuziunea dintre corpul uman și cel arhitectural are o interesantă reprezentare în filmul *Craig's Wife*, realizat de Dorothy Arzner în 1936, cu Rosalind Russell în rolul titular⁴. Eroina, căsătorită doar din dorința de a duce o viață confortabilă, este total atașată interiorului în care se simte bine, ca într-o cochilie de lux. Este atentă la fiecare detaliu, se mișcă grațios printre obiecte de artă și piese de mobilier elegant. Imaginea insistă asupra armoniei dintre curbura scărilor interioare și cea a canapelelor. Toate traseele prin casă sunt alcătuite special pentru confortul ei corporal. Eroina resimte orice intruziune în casă ca pe o agresiune asupra propriului ei corp. Vizitatorii sunt descurajați, când nu de-a dreptul alungați. Servitoarele trebuie să fie discrete, aproape invizibile, să nu modifice poziția niciunui obiect, necum să-l deterioreze, să nu lase nimic uitat pe vreo măsuță. Soțul însuși este un corp străin în propria casă. Până la urmă, va fi abandonată de toți, ea rămânând singură, mulțumită în casa iubită.

DECORPORALIZAREA CLĂDIRII

De la începutul modernității, asistăm la un proces continuu de decorporalizare a clădirii. Un prim pas a fost făcut o dată cu apariția, la jumătatea secolului al XIX-lea, a tehnologiei bazată pe scheletul de fier și pereții de sticlă, ilustrată de Crystal Palace, care-l fermeca pe Rimbaud, rezident, în epocă, la Londra. Avangardismul arhitectural din prima jumătate a secolului al XX-lea a insistat asupra deschiderea clădirii spre exterior, prin ferestre panoramice. Rietveld a construit Casa Schröder astfel încât deschiderea ferestrelor să facă să dispară în totalitate un întreg colț al clădirii. La noi, Henriette Delavrancea-Gibory a decupat părți din clădire sub forma teraselor deschise (vilele de la Balciș) și a construit blocuri cu succesiuni compacte de ferestre (blocul Malaxa), care fac clădirea transparentă, evanescentă. Apariția zgârie-norilor cu structură metalică a eliminat funcția zidurilor de a asigura susținerea. Peretele cortină devine un înveliș reflectant, care face clădirea invizibilă, simplă oglindă a mediului înconjurător. Un

2 *In-Corporeal-ating Architecture. The Living Body and a Place of Death*, <http://scholarship.rice.edu/bitstream/handle/1911/17030/1348937.PDF?sequence=1>

3 Thierry Verdier (2003), *De l'architecture au temps de Louis XIV: existence et essence*, In: Chris Younès (ed.), *Art et philosophie, ville, architecture*, La Découverte, Paris, p. 91.

4 Un *remake* realizat în 1950, cu Joan Crawford.

nou pas pe calea decorporalizării clădirii a fost făcut prin inscripționalizarea ei. Deseori, zidurile sunt acoperite de graffiti, care trimit mesaje și compun imagini străine de identitatea clădirii. Firma care anunță că în clădire se află sediul unei anumite organizații sau inscripția care precizează menirea clădirii subliniază identitatea acesteia, deci accentuează corproalitatea ei, căci nu există identitate fără corp. Pe fațada *Sezession*-ului vienez din Karlsplatz este scris mesajul conceput de Klimt: *Der Zeit ihre Kunst, / Der Kunst ihre Freiheit (Dați vremii, arta ei și artei, libertatea ei)*. Acesta face corp integrant cu cel al clădirii, menită să susțină modernitatea în abordarea artistică. În schimb, când o clădire este acoperită imense panouri de reclame care trimit la altceva decât la clădirea însăși, aceasta dispăre sub semne incongruente. Este contrariul demersului lui Christo care, învelind în pânză construcții celebre, ca *Reichstag*-ul sau *Pont Neuf*, subliniază corproalitatea lor, prin obnubilare temporară. La Paris, în cartierul Belleville, calcanul unui bloc afișează inscripția gigantică *Il faut se méfier des mots (să nu ne încredem în cuvinte)*. Cine vorbește? Clădirea, desigur, iar, prin aceasta, ea încetează să mai fie corp arhitectural, devenind emițător de idei. Bruce Naumann a instalat pe clădirile universității din San Diego, California, tuburi de neon care se aprind alternativ, făcând să apară, pe rând, denumirile celor șapte păcate capitale și ale celor șapte virtuți cardinale. Inscripțiile rimează cu misiunea educativă a universității, dar atunci când instalația a fost transpusă pe fațada pavilionului american din Giardini, la Bienala de la Veneția din 2009, impresia a fost de confuzie. Corpul neoclasice al pavilionului dispărea sub mesajul ironic-moralizator al artistului.

În societatea informațională, bazată pe comunicare, procesul de decorporalizare a clădirii se accelerează. Am văzut că aceasta devine, ea însăși, simplu suport de mesaje. Funcția de adăpost este trecută în planul doi, fiind considerată implicită, doar ne

simțim aproape la fel de confortabil într-un automobil sau într-o rulotă. Casa nu mai este un cămin, căci legăturile familiale au slăbit. De aceea, șemineul sau masa comună încetează să mai marcheze centrul casei, acesta fiind înlocuit de ansamblul calculator-televizor-telefon, care constituie instalația multimedia de distracție și de comunicare. Funcția casei de „salon” a dispărut, deoarece relațiile sociale se desfășoară în spațiul public, când nu se rezumă la participarea la rețelele de tip Facebook. A dispărut și biroul, cu biblioteca aferentă, de când cărțile se citesc pe ecranul calculatorului, pe telefon, sau pe dispozitivul specializat de lectură. Or, se spunea până nu demult că o cameră lipsită de cărți este lipsită de suflet. Devenită simplu nod în rețeaua informațională, casa se dispensează de mobilier, cu excepția celui strict esențial, de altfel, și acesta puternic tehnologizat. Bucătăria este un utilaj, patul, o instalație. Esențială este bransarea, prin profuziunea prizelor de curent, integrate în stâlpul sau peretele alimentator. Interiorul se videază de tot ceea ce înseamnă decorație sau memento al trăirilor trecute. Curios, pare a se reveni la conceptul decorativ din Franța secolului al XVII-lea, când saloanele cu pereții bogat împodobiți cu frize, reliefuri și tablouri erau lipsite de mobile, acestea fiind aduse, la cerere, de către lachei, din depozitele în care erau păstrate. Când „prețioasele ridicole” ale lui Molière primesc musafiri, ele cer să fie aduse fotolii, adică, în limbajul lor, „facilitățile conversației”. Bruce Naumann a realizat o instalație care reprezintă vidul interior al casei vremurilor noastre. A intitulat-o, cu melancolie expresivă, „Camera nepăsătoare, care mi-a lăsat sufletul afară”. Instalația pare a reprezenta un loft rezultat din conversia unei întreprinderi, ca un receptacol care-și așteaptă conținutul. Casa decorporalizată este una în care poți să dormi, să conversezi la distanță, să te amuzi, dar în care nu poți nici să gândești, nici măcar să imaginezi ceea ce nu există încă.



PARAREA AGRESIUNII - TREI SECĂTORI ÎN ARTA SECOLULUI 20

DISPERSIA CORPULUI

Multe mitologii povestesc, fiecare în felul ei, despre un corp divin disparat, existent în faza originară a lumii. Misiunea eroică, fondatoare de cosmos social, constă tocmai în a lega părțile și în a le asigura sudura trainică. Cosmogoniile cele mai diverse invocă refacerea unității corpului eroului sau a entității fondatoare din fragmentele ulterioare unei catastrofe. Prototipul îmbucătățirii corpului divin este reprezentat de mitul lui Osiris. Aspectul esențial al ezoterismului osirian îl reprezintă dispersia și reconstituirea trupului zeului. Fragmentarea corpului creează o geografie sacră a relicvelor și o sinecdocă liturgică aplicată obiectelor rituale. Tot ce îl privește pe Osiris, ne asigură egiptologii¹, este indicat în manieră eliptică, în formă dispersată, pentru ca reconstituirea să se opereze în spiritul inițiatului. În tradiția elină, Dionysos, cel de două ori născut, este una dintre entitățile cele mai puternice în anularea interdicțiilor care separă lumile. Tocmai el suferă o sfârșiere corporală – *diasparagmos* – datorată menadelor. În transcripție orfică, mitul lui Dionysos-copil ciopârțit de Titani este o ucidere rituală din care se reface unitatea, precum tăierea butucului de vie pentru noul rod. În studiul de referință asupra lui Dionysos, Henri Jeanmaire afirmă: „Dezmembrarea ilustrează obiceiul de a face talismane de fertilitate din părțile trupului

1 *Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale*, LIX, Le Caire, 1960, p. 70.

animalului în care este concentrat spiritul vegetației.”²

Astfel, religiile cele mai diverse, dar și știința, opusă religiilor, validează, toate, puternica experiență intropatică a corpului rupt în bucăți, a corpului „explodat”. Această profundă nevoie de unitate se regăsește în modul în care ne visăm corpul: un tot al cărui model ideal este corpul eroului, veșnic tânăr și stăpân pe sine. Reasamblarea fantasmatică a unităților corpului poate provoca suferință psihosomatică. Etimologic vorbind, *algos* face parte din aceeași familie semantică cu *alego*, un intensiv pentru *lego*. Amputarea și relația cu membrul-fantomă, anosognozia, a interesat fenomenologia percepției corpului și, evident, psihanaliza³.

Canonul literar pe care încearcă, în mod donquijotesch (spune scriitorul Gore Vidal), să-l stabilească criticul american Harold Bloom la începutul anilor 2000 reia triada ciclică a lui Vico: ne aflăm în haosul care precede o nouă fază teocratică, cu care începe o nouă spirală (de la teocratic-aristocratic-democratic-din nou haos). În plină entropie, centrifugare, fragmentare a valorilor ce compun mentalul erei postindustriale apare, iată, un cult „laicizat” care are în centru Corpul și ca doctrină „întoarcerea la autentic”, cum o numește antropologul Marc Augé⁴. Relațiile cu sine, cu celălalt și cu mediul urmăresc o nouă calitate a vieții după un model arhaic, subînțeles paradiziac. Augé vede derulându-se dogme, exegeze și chiar escatologia acestor practici, funcționând, toate, ca strategii ale mântuirii, ale salvării în mundan, în immanent. Dar această revenire distorsionată a religiosului justifică concepția istoriei prefigurată de Gianni Vattimo în *Societatea transparentă* (1991), concepție în care evenimentele istorice nu sunt văzute nici în termeni de progres sau de regres, nici în termenii eternei reîntoarceri (viziunea iudeo-creștină ori cea clasic-ciclică), ci ca „interpretare” și parafrază, „o concepție a istoriei ironic-hermeneutic-distorsionate, pe care filosofia și cultura, cu ajutorul imaginarului utopic, încep s-o presimți și s-o exploreze”.

Cultul corpului este centrul acestei mântuirii într-un soi de ideal al funcționării perfecte. Întreținerea corporală devine un ritual al pieței, cu subdiviziuni în nutriționism, medicină, practici sociale, ecologism etc. Și, mai ales, devine o viziune despre lume, care ordonează și dă sens unei atitudini profund narcisiste. Există noi ritualuri de protecție și de purificare a corpului, cu strategiile lor de piață. Există și sloganuri corporatiste de optimizare a corpului angajatului, pentru binele firmei. Dacă în anii '60 Baudrillard vede corpul drept „cel mai frumos obiect de consum”, după anul 2000, corpul este „cel mai frumos obiect de consum religios”. Corpul purtător de mister, emanator al simbolismului ce-l leagă de „vraja lumii” – ca iluzie prețioasă –, ajunge un stereotip al supraexpunerii, un

2 Sorell, Reynal (1998), *Orfeu și orfismul*, București: Teora-Universitas, p. 13. Pentru aspectul zeului dezmembrat vezi Detienne, Marcel (1977), *Dionysos mis à mort*, Paris: Gallimard și Triomphe, Robert „Dionysos”, în, Servier, Jean (ed.) (1998), *Dictionnaire critique de l'esotérisme*, Paris: P.U.F., pp. 407–409.

3 Lhermitte, Jean (1939), *L'images de notre corps*, preluat în, Merleau-Ponty, Maurice (1999), *Fenomenologia percepției*, Oradea: Ed. Aion, pp. 105–123; vezi și Fédida, Pierre (1978), *L'absence*, Paris: Gallimard.

4 Augé, Marc (1995), *Religie și antropologie*, București: Ed. Jurnalul Literar, pp. 25–41.

poncif. Henri-Pierre Jeudy demonstrează, în *Corpul ca obiect de artă* (1998), că „simbolismul originar al corpului nu mai poate fi luat în considerare, el se definește din ce în ce mai mult ca o arheologie redusă la taxonomia conotațiilor semantice cunoscute”⁵.

Întocmai ca limbajul, corpul este un ordinator central de semnificații. Suma codurilor înscrise la suprafață sau în profunzime relevă prezența subtilă a unei ordini sociale și morale. În fiecare clipă, corpul interpretează lumea în funcție de termenii simbolistici „tari”, adică reflexologice, cum arată Școala de antropologie a imaginarii de la Grenoble. Trupul devine locul originar al transmițitorilor culturale și instrumentul conceptualizării acestora⁶. Nietzsche compară pânienjenul și cercurile concentrice ale pânzei acestuia cu imaginea radianței corpului uman în lume⁷. Filosoful „supraomului” consideră corpul mai important decât fenomenele conștiinței, întrevăzând un cogito corporal. Trupul, constată mai târziu Maurice Merleau-Ponty, este eminamente un spațiu expresiv și nu unul oarecare, ci acela care se află la originea tuturor celorlalte spații posibile. Corpul este cel ce proiectează în afară semnificații, este cel ce desemnează și face să trăiască lumea, este mijlocul nostru general de a avea o lume. Trupul este strania alcătuire „care își utilizează propriile părți ca simbolism general al lumii și prin

5 Jeudy, Henri-Pierre (1997), *Corpul ca obiect de artă*, București: Eurosong Book, p. 207.

6 „Proxemica” este disciplina dedusă din cercetările lui Edward T. Hall asupra modului în care civilizațiile utilizează spațiul corpocentric.

7 „Ochiul meu, fie că e pătrunzător sau slab, nu vede dincolo de un anume spațiu, și în acest spațiu eu trăiesc și făptuiesc. Această linie de orizont îmi este cel mai apropiat destin, mare sau mic, din care nu am scăpare. În jurul fiecărei ființe există un cerc concentric propriu. La fel, urechea și pipăitul ne închid într-un anume spațiu” (Nietzsche, Friedrich (1970), *Aurore*, Paris: Gallimard, p. 128).

care putem „frecventa” această lume, o putem „înțelege”, îi putem găsi un sens”⁸.

Modul de raportare la corp a devenit sinonim cu traseul de criză pe care-l înregistrează subiectivitatea până la sfârșitul paradigmei moderne. În era microbiologiei și a informaticii, desemnată ca eră postmodernă, regândirea corpului devine o formă de rezistență la excesele tehnologizante: corpul interesează ca proiect de artefact transformabil. Publicitatea, moda și prevenția sanitară încurajează substanțial transformarea și modelarea corporală. Pe de altă parte, este recuperată surprinzător tradiția premodernă a datului corporal ca modalitate privilegiată de interacțiune cu lumea, cu ceilalți și cu sinele. Subiectivitatea își reclamă corpul, se reîncorporează sub orizontul meditațiilor deschise de Nietzsche sau de Merleau-Ponty. Trupul devine simbolul simbolurilor, punct de coincidență a valorilor și semnificațiilor intrate într-o eră de instabilitate. Cu puterea formidabilă de a evidenția realul bazic, organic, dar și de a genera mister, corpor(e)alitatea devine o sursă de întoarcere purificatoare. Așadar, în antropologia modernității târzii, trupul este un actant important și, în același timp și cu intensitate, mesaj și mediu.

PROCESE DISTRUCTIVE

Imaginea democritiană a atomilor care compun lumea este trăită ca angoasă când lumea se poate desface, realmente, în atomi. Iată neliniștea resimțită, chiar înaintea Primului Război Mondial, de un artist meditativ precum Kandinsky.

Un eveniment științific a ridicat pentru mine unul dintre obstacolele cele mai importante. Dezintegrarea atomului era același lucru, în sufletul meu, cu dezintegrarea lumii întregi. Cele mai groase ziduri se prăbușeau brusc. Totul devenea instabil, precar, moale. Știința îmi părea neantizată: fundamentele ei cele mai solide nu erau decât înșelătorie, o eroare a savanților care [...] tatonau în obscuritate în căutare de adevăruri⁹.

Până în 1920, Freud nu acordă atenție agresivității umane și actelor distructive, pentru ca, în *Neliniște în civilizație* (1930), să fie el însuși uimit de acest hiatus. „Nu înțeleg cum de mai putem rămâne orbi la ubicuitatea agresiunii nonerotizate a distrugerii, neglijând să-i acordăm locul pe care-l merită în interpretarea fenomenelor vieții.”¹⁰ În 1905, în *Trei eseuri asupra teoriei sexualității*, Freud consideră agresivitatea un „instinct component” al fenomenului sexual. El presupune că ura e mai veche decât dragostea, fiind înrădăcinată în instinctele eu-lui, adică în instinctele de autoconservare, antagonice pulsionilor sexuale care, înainte de toate, îndepărtează „valul excitațiilor” aruncat de lumea exterioară.

8 Merleau-Ponty, Maurice (1964), *Le visible et l'invisible*, Paris: Gallimard, p. 274.

9 Kandinsky, Wassily (1974), *Regards sur le passé et autres textes, 1912–1922*, Paris: Hermann, 1974, p. 99.

10 Citat în Fromm, Erich (1973), *La passion de détruire: anatomie de la destructivité humaine*, Paris: Robert Laffont, p. 449.

Pulsiunea agresivă este introdusă ca noțiune canonică de Alfred Adler în 1908, în același timp cu noțiunea de „intricare pulsională”, adică de unire-dezunire. Freud nu poate să admită, în același plan cu pulsiunile de autoconservare și pulsiunile sexuale, o pulsiune agresivă specială. Dar odată cu *Dincolo de principiul plăcerii* (1920), Freud introduce noțiunea de „pulsiune a morții” în dualismul Eros–Thanatos, unde termenul de pulsiune agresivă își găsește locul. Cuvântul Thanatos, opus Erosului, nu este propus de Freud, ci este introdus în discuție de Paul Federn, afirmă Erich Fromm. În *Analiză terminabilă și analiză interminabilă* (1937), Freud scrie: „Cel mai puternic factor contrariant, care, în mod absolut, acționează mai presus de orice control, este instinctul morții.”

După experiența Primului Război Mondial, Freud are două intuiții: despre puterea și intensitatea tendințelor agresive și distructive la om, independent de factorul „sexualitate”, și ideea că Erosul e prezent în fiecare celulă a substanței vii, având ca scop unificarea și integrarea, dragostea nonsexuală, adică instinctul vieții. Instinctul morții este tendința corpului de a se întoarce la starea anorganică, originară, în virtutea principiului compulsiiei de repetiție. Tendința aceasta care reduce energia, mai precis, cantitatea de excitație a aparatului psihic, a fost numită de Barbara Low „principiul Nirvanei”, termen preluat și de Freud. Dacă axioma hidraulicii din modelul psihologic al lui Ernst Wilhelm von Brücke și al materialiştilor mecaniciști, precum Hermann von Helmholtz, însemna principiul reducerii tensiunii, atunci instinctul morții (nirvanic) devine un exemplu particular al legii a II-a a termodinamicii. Echivalarea dintre entropie și instinctul morții este combătută, deoarece materia vie creează și menține constante ordinea și energia, prin urmare, respectă principiul homeostaziei, explicat de Walter B. Cannon (1963).

Structura psihică a copilului, începând cu realitatea lui corporală în relație cu trupul părinților, este modelată de pulsiunile distructive puse în evidență de Melanie Klein. Copilul își descoperă organele și pe cele ale altuia prin intermediul fantasmelor, *imagoi*, produse de dorințele de satisfacere sau de distrugere. Teoria kleiniană arată cum corpul e trăit de copil ca putere periculoasă, subterană. Corpul este perceput inițial în diviziune și angoasă, nu în unitate și plenitudine. Lacan observă cum apar conduitele arhaice agresive față de corp în practici sociale precum tatuajele, inciziile sau, mai voalat, în procustianismul modelor, al codurilor înveșmântării. Respectul formelor genuine ale corpului uman e tardiv în cultură și, după momentul greco-latin, intermitent. De pildă, Hieronymus Bosch face inventarul actelor agresive de mutilări, penetrări, traversări și recompuneri monstruos-hibride ale corpului. Această lume fantasmagorică se regăsește în vise, când analiza ajunge la fixațiile cele mai arhaice.

Tot Lacan formulează: „Noțiunea de agresivitate răspunde sfâșierii de sine, sfâșiere care a debutat când, pentru prima dată, imaginea celui alt a fost văzută și înțeleasă în integralitatea formei (*Gestalt*), anticipând sentimentul discordanței motrice, structurat retroactiv în imagini fragmentate.”¹¹ Această experiență alimentează reacția depresivă, reconstituită de Melanie Klein la originea sinelui. Nou-născutul nu are coordonare motrice datorită imaturității sistemului piramidal, dar percepe din primele luni de viață forma umană, care-i fixează atenția.

11 Lacan, Jacques *op. cit.*, pp. 344–345.

Interesul pentru fața umană apare după zece zile de la naștere. Dacă la copilul mic corpul este „un costum de arlechin” (Gilles Deleuze), făcut din bucăți, cu influențe și pulsuni variate, la vârsta adultă, corpul saltimbanc intră în vijeliosul teatru al lumii, între libidinal și cultural (ideologii ale corpului), se deformează, se fragmentează, se dezorganizează în funcție de satisfacții sau de suferințe. Sinele nu controlează sau generează, ci beneficiază sau îndură.

Privit ca un binom, practicile și discursurile sociale valorizează sau resping trupul. David Le Breton afirmă că, în modernitate, antropologia corpului stă sub semnul pierderii unității: labilitatea imaginilor corpului poate fi un efect al reversibilității construcțiilor simbolice ale omului. După observarea teatrului balinez, Antonin Artaud conchide că anatomia umană este de ordin fantastic, întotdeauna gata să se fabrice în jocul dintre membre, muzici și ecouri. În anii '60, psihologi precum Henri Wallon și Paul Schilder studiază formele patologice ale conștiinței corpului în bucăți: apraxiile, anosognozia, autopoagnozia, asomatognozia etc.

Prin declinul colectivismelor, individul își consideră corpul drept centrul vieții private, locul geometric al instaurării sinelui și al explorărilor trupesti. „Tocmai pierderea cărnii lumii este cea care împinge actorul social să-și îngrijească trupul pentru a da carne existenței sale”, spune Le Breton în 1994¹².

Dar în arta secolului XX, corpul este cu predilecție (și simptomatic) dezarticulat, fragmentat, mutilat. În acest sens, un text decisiv, „Picasso le liquidateur”, publică Roger Caillois în *Le Monde*, în 28 noiembrie 1975. Simbolul artei lui Picasso rămâne peste decenii, dincolo de etapele și de schimbările operei, un ochi plantat în mijlocul unei fețe. Picasso destabilizează până la lichidare principiile artei occidentale ieșite din Renaștere, consideră eseistul. Derizoriul și arbitrarul sunt direcțiile acțiunii sale deformatoare. Picturile lui Picasso „se prezintă ca deformări sau combinații hazardate ori calculate ale altor forme. Ele sunt forme sparte, incongruente, manipulate.” Caillois percepe opera lui Picasso ca distrugere și fragmentare a unui sistem estetic, fără instaurarea unui nou, a altui raport cu lumea (de pildă, sistemul nietzschean). Dar Picasso nu îmi pare un lichidator, el care folosește inventarul de forme al viului (și al „muzeului imaginar”) pentru a construi un alfabet unificator al energetismului.

HANS BELLMER: DEZARTICULAREA CORPULUI ȘI REMONTARE ENIGMATIC MORBIDĂ

Aventura singulară a lui Hans Bellmer (1902–1975) în jurul montajului părților corpului este, în fond, interiorizarea cvasipsihanalitică a libertății de a manevra corpul în bucăți, mai ales fragmentul „incandescent”, cel provenit din trupul feminin. Hotărând să rupă cu datoriile sociale către un stat care se afunda în național-socialism, Bellmer îi declară într-o bună dimineață soției, după ce văzuse povestea Coppellei, după E.T.A. Hoffmann: „Am să construiesc o față artificială”. *Păpușa* devine declarația de ruptură totală cu lumea prezentului, pactul cu viața

12 Le Breton, David (1994), „Le corp”, în, *Revue Virtuelle*, 9, Paris: Centre Georges Pompidou, p. 3.

interioară și cu iraționalul. Ura și entuziasmul care îl susțineau în lucru sunt contagioase pentru anturaj. „Construcția feței artificiale poate fi considerată ca unul dintre cele mai eficiente instrumente antidepresive pe care un om le-a inventat pentru a se elibera de un sistem de oprire socială”, consideră criticul Alain Jouffroy¹³. Grafician, pictor, fotograf, eseist (în disprețul tatălui, care îi ceruse să urmeze Politehnica), Bellmer obține – pornind de la utopia păpușii – o stranie conștiință a trupului. În *Mică anatomie a inconștientului fizic* (1957), Bellmer, mare iubitor de anagrame, explică plăcerea fragmentării corpului. Rigiditatea de manechin a primei fanteze, ce împrumutase chipul fascinantei Ursula, verișoara sa de 15 ani, îl nemulțumește. Ca urmare, artistul conferă păpușii o marjă de imprevizibil, articulând totul pe bile cu un dispozitiv cardanic în jurul sferei pântecului, ca la păpușile din vremea lui Dürer. Construiește șase „panorame” ale interiorului corpului, care se etalează prin apăsarea unui buton fixat pe sânul păpușii. Bellmer se dedică explorării unui „inconștient fizic”, prin poziționări imposibile ale membrilor multiplicat, poziționări care transmit introsinestezii insolite. Artistul fotografiază păpușa în varii atitudini și stadii de dezmembrare. Imaginile trimit la strania zeități hecatonchiră Kali-Durga. Albumul *Die Puppe* (1934), tipărit pe cheltuială proprie, are și o versiune franceză, *La Poupée* (1936), care îi entuziasmează pe suprarealiști prin „imaginile șocante ale viciului și vrăjitei candori”. Sunt spusele lui Breton în prestigioasa revistă *Minotaure* (nr. 6, 1935), unde apare un prim grupaj de imagini. În 1938, Eluard dedică acestei teme, cu atracție crescândă în arta modernă, o suită de poeme în proză, numite *Jocurile păpușii*.

Bellmer se refugiază la Paris în 1938, pentru a scăpa de prigoana nazistă. Este acceptat de grupul suprarealist, dar este internat de oficialități în lagăr, ca german, împreună cu Max Ernst. Trăiește în sudul Franței până la terminarea războiului și apoi se stabilește definitiv la Paris. În 1939, Bellmer începe o lungă serie de desene și gravuri, într-o inconfundabilă linie împăienjenită, exploatând, prin montaje complicate, erotismul straniu, excesiv al păpușii alcătuite din fragmente multiplicat. Descompunerea mișcărilor în manieră futuristă ajută la inventarierea pozițiilor fantasmatic, într-o veritabilă anatomie a dorinței. Corpuri transparente relevă o intimitate organică în metamorfoză, până la a deveni arabesc pur. La fel ca Picabia, Bellmer folosește transparența pentru a suprapune o multitudine de imagini mentale. În *O mie de fete* (1939–1941), Bellmer creează un prodigious conglomerat de corpuri feminine, un caleidoscop de fragmente anatomice, o erotică halucinatorie și arcimboldescă. În *Pălăria-mâini* (1946), părul se transformă în degete. În *Doamna reversibilă* (1950), capul este așezat în locul sferei pântecului. În *Mâini*, articulațiile falangelor sunt mici bile-burți, iar în *Desene pe fond negru* (1952), o pereche de urechi se substituie vulvei. Bellmer numește aceste metamorfoze halucinatorii „anagrame ale corpului”: „Corpul e comparabil cu o frază ce te îmbrăieș-o dezarticulezi, pentru ca ea să-și recomună, printr-un șir de anagrame fără capăt, veritabilele-i conținuturi.”¹⁴ Desenatorul urmărește, aproape maniacal, să vadă interiorul, partea ascunsă de straturile succesive ale anatomicului: „Expresia, cu ceea ce într-însa e plăcere, e o durere deplasată, adică o eliberare.”¹⁵ Capacitatea de a transmite o senzualitate rece, până la cruzime, prin densitatea de lamelă microscopică a desenului, îl conduce pe Bellmer să facă ilustrații la Sade, Baudelaire, Bataille sau André Pieyre de Mandiargues. În 1968, artistul realizează, cu desăvârșită eleganță, zece gravuri mari, bicolore din seria „Mic tratat de morală”. Cu subtilitate erotică în cheie personală, lucrările transcriu imagini mentale ale senzualității în forme nenaturaliste. Articulațiile anatomice din jurul bilelor, folosite la păpușă îi dau revelația

13 Jouffroy, Alain (1964), *Une révolution du regard*, Paris: Gallimard, p. 43.

14 Bellmer, Hans, *apud* Durozoi, Gérard (1993), *Dictionnaire de l'art moderne et contemporain*, Paris: Fernand Hazan, p. 62.

15 Bellmer, Hans (2005), *Mică anatomie a imaginii*, București: Ed. Est, p. 10.

interanalogiilor dintre diversele tronsoane umane și apropierea lor de obiectele mecanicități industriale. În 1937, Bellmer creează *Mitraliera în stare de grație*, o instalație sui-generis din lemn, metal și bucăți sculptate și pictate, articulate ca un telescop insectiform, reprezentând un trup de femeie.

Pentru Bellmer, corpul este locul privilegiat al tuturor trecerilor de nivel spre acumulări și revelații introceptive. Sălbatic, rebel și criptic, atent la tot ce poate fi excepțional prin depășirea impunerilor morale, Hans Bellmer este un caz exemplar de insubordonare la convențiile sociale. Artistul devine cu adevărat celebru după moarte, odată cu marea retrospectivă, din 1981, de la Centrul Pompidou.

VLADIMIR VELICKOVIČ: PĂRȚI ANATOMICE ANTRENATE ÎN CURSA DISTRUGERII

Cel care se ocupă de fragmentarea corpului în dezastre dinamice este Vladimir Velickovič (n. 1935). Începând cu Barocul, adică cu *Daphne* a lui Bernini, reprezentarea corpului în mișcare (în contrast cu efigiile „clasicizante” ale mișcării) interesează empatic, într-un grad mai mare, receptarea estetică¹⁶.

După Eadweard Muybridge, care desface mișcarea în fotograme, după Marcel Duchamp, imaginând un „nud coborând scara”, și după Boccioni, pictând un câine veloce în lesă, un ecorșeu academic în goană devine emblema artistică a sârbului Vladimir Velickovič. Cu instrucție de arhitect, artistul se formează ca pictor copiindu-i pe maeștrii Renașterii, mai cu seamă pe Grünewald. Grafica și pictura lui, care au fost cunoscute în anii '70 și care mai alimentează figurativul european, pot fi socotite studii despre fragmentarea corpului în mișcare, cu indicații de calcul și scheme topometrice. La Velickovič, scenariile corpului uman sau animal emană violența tensiunii aplicate pe segmentele anatomice cu încărcături simbolice particulare. Sunt momente de energie dramatică surprinse într-un „punct de calcul” suspendat și maximalizat. Aparența experimentală a imaginii se confirmă prin declarația artistului că relația cu tabloul este „o probă de viteză” și de rivalitate, asemenea „multiplicării corpului în spații fragmentare”. Pictura lui Velickovič este un bun exemplu „al punerii în răscruce” a corpului, prin descompunerea mișcărilor, a căror reprezentare realist-fantasmatică accentuează violența internă. Corpul jupuit și maltratată este într-o stare intermediară de paroxism cadaveric. Pe Marc Le Bot, comentatorul avizat al pictorului, îl fascinează modul în care agresiunea corporală din tablou generează viziuni și afecte. Le Bot pune dialectica corp-pictură în centrul interpretărilor. Figurația picturii este

16 „Reducem mereu corpul la poziții primare, de repaus relativ, și neglijăm pozițiile intermediare, mișcarea ca atare. Împrumutând o comparație din fizică, afirmăm că nu ne interesează deloc ce se petrece în câmp, în flux, dar ne interesează mai mult sau mai puțin cuantele, adică unitățile cristaline ale modelului postulat. Dar ar trebui să ne dăm seama că imaginile corpului nu sunt doar imagini ale corpului în repaus, ci și ale corpului în mișcare. Frumusețea e însă asociată cu precădere imaginii corpului în repaus.” (Schilder, Paul (1968), *Les Images du corps*, Paris: Gallimard; p. 283).

totdeauna pentru pictor (și pentru spectator) substitutul propriului corp. În „corpul picturii” lui Velickovič se joacă „destinul picturii”, adică „se reînnoadă vechea tradiție a alegoriei, corpul plin de semnele destinului.”¹⁷

Obsesiile lui Velickovič au ca repere nașterea și moartea, ambele având loc prin sfârșimare și sfârșiere. Fetuși ies din sexe feminine torturate, pe când organele masculine sunt secționate de corp. Trupuri decapitate sar peste obstacole. Astfel de personaje în alertă sunt împresurate de un bestiar rătăcitor, compus din șobolani, câini, păsări, alături de un instrumentar agresiv, pe fundal de diagrame tehnice, implacabile și impersonale.

Un moment important în cariera artistului a fost anul 1977, când, alături de alți șase artiști (printre care Jacques Monory, Erro, Robert Chambas), expune la Centrul Pompidou, abia deschis, „pictură de istorie”, dedicată unui discipol al lui David, ghilotinat în 1801. Pictat virtuos în griuri tenebroase reci, Velickovič expune un cadavru decapitat. Definindu-i ca pictori „interesați de fragmentele unei lumi pe cale să se sinucidă”, eseistul Alain Jouffroy încurajează grupul de expresie figurativ-narativă, socotindu-l un contracurent la tendințele abstractizante ale zilei.

FRANCESCO CLEMENTE: PĂRȚI ALE TRUPULUI ȘI ORIFICIILE ACESTUIA, DETAȘATE ORI REARTICULATE ÎN SCOP EXPRESIV-EZOTERIC

Între sinele adânc și destinul eului în lume se așază trupul, o sofisticată membrană volumetrică aptă să capteze ropotul schimbărilor. Astfel, corpor(e)alitatea înseamnă mutații, metamorfoză, mit. „Omul este un ireversibil în carne și oase! Omul este un ireversibil incarnat: toată „ființa” lui constă în a deveni (adică a fi, nefiind încă) și, mai mult decât atât, el devine (ad-vine, sur-vine, sub-vine), dar nu revine niciodată”, exclamă Vladimir Jankélévich¹⁸.

Schimbările fiziologice ale evoluției corporale nu pot scăpa mitului, ele sunt reprezentate ca traseu inițiat, ca aventură controlată prin poveste ori prin stații narrative. Temporalitatea este totdeauna trăită corporal, fiind îmbrăcată în vălul nostalgiei, așteptării, grijii, epuizării, nevoilor și, mai ales, al dorințelor. Corpul pentru sine, „pivotal lumii”, cum îl desemnează Merleau-Ponty, este instrumentul primordial, pe care nu îl putem substitui cu nimic altceva, este „punctul de vedere asupra căruia nu se poate lua alt punct de vedere”¹⁹. Trupul este nexul ordinii simbolice, este simbol printre simboluri. Dar corpul poate luneca foarte ușor în alteritate, spre neant, căci este pragul de intrare într-un vast câmp al fantasmaticului. „Orice teorie a corpului, spune Jean-Paul Valabrega, nu poate fi, simultan, decât o teorie a fantasmei.”²⁰

17 Le Bot, Marc (1979), *Vladimir Velickovič, essais sur le symbolisme artistique*, Paris: Galilée.

18 Jankélévich, Vladimir (1977), *La mort*, Paris: Flammarion, p. 450.

19 Merleau-Ponty, Maurice (1999), *Fenomenologia percepției*, Oradea: Aion, p. 251.

20 Valabrega, Jean-Paul (1980), *Fantasme, mythe, corps et sens*, Paris: Payot, p. 27.

Corpul alegorizat, ritualizat, emblematizat este, în ordinea figurativului, precum prisma care relevă, în ordinea luminii, toate culorile; în ordinea simbolicului, corpul relevă toate referințele cosmogonice. Freud susține că cele mai elaborate producții imaginare sunt proiecțiile corporale sau sublimările structurii corporale. Victor Tausk, unul dintre primii discipoli, apoi rival sculptor al lui Freud, rezumă lapidar această teză: „Mașinile create de ingeniozitatea omului sunt uneori proiecții inconștiente ale propriei structuri corporale.” Așa sunt ochiul pentru aparatul fotografic, scheletul oaselor pentru armătura construcțiilor și, mai recent, rețelele neuronale microinformatică²¹. După practica imaginilor votive, a *ex-voto*-urilor taumaturgice, păgâne sau creștine (părți ale corpului pline de semne magic benefice), și după cea a sacralizării moaștelor în racle figurative, bucățile corpului capătă, în urma sensibilizării la suprarealism, un traseu ambivalent, spre neliniștitor și demonic, printr-o animare emancipatoare față de unitatea corpului.

Artistul napolitan Francesco Clemente (n. 1952) își plasează geografic cariera între Italia, Madras și New York. Aparținând Transavanguardiei celeste, mai precis, Grupului Arte Cifra (cu Sandro Chia, Enzo Cucchi și Mimmo Paladino), Clemente operează în pictură și în desen prin câmpul simbolic al corpului: elaborează o nouă sintaxă a părților anatomice prin secționări și secvențe fiziologice insolite.

Clemente începe studii de arhitectură la Roma, expune fotografie la vârsta de 19 ani, iar la 21 ia contact cu India și cu budismul. Îl interesează creația lui Joseph Beuys, a lui Luigi Ontani (din Grupul Anacroniștilor), a lui Alighiero Boetti (reprezentant al Artei povera) și a lui Cy Twombly, american stabilit în Peninsula. Clemente elaborează primele desene într-un stil sumar figurativ,

21 Tausk, Victor (1976), *Œuvres psychanalytiques*, Paris: Payot, p. 43.

cufundat în vibrante planuri abstracte. Percepe corpul într-un spațiu amniotic, fără gravitație, ca acela al visului. În *Autoportretele fără oglindă*, realizate cu cerneală neagră la sfârșitul anilor '70, Clemente face tatonări în jurul imaginii proprii siluete, pentru ca, în 1980, să execute primele autoportrete în ulei. La cea de-a 39-a ediție a Bienalei de la Veneția (1980), este aclamat pentru sincretismul imaginarului. Criticul Edith de Ak îl asemuiește cu „un cameleon în stare de grație”²². „Corpul propriu – preponderent în figurativul artistului – este în lume precum este inima în organism: menține continuu în viață spectacolul vizibil, îl însuflețește și îl hrănește din interior, formează împreună cu el un sistem”, își începe Merleau-Ponty partea a doua (dedicată corpului) din masiva fenomenologie a percepției.

Clemente se stabilește în 1981 la New York, într-o comunitate de creatori de muzică, film, poezie, graffiti. Pe pământ american, ilustrează poeme de Allen Ginsberg și lucrează, în grup, cu Jean-Michel Basquiat și Andy Warhol. După o nouă călătorie în India, face portretele unor cunoscuți, ale celebrilor Robert Mapplethorpe, Keith Haring, Norton Feldman, în maniera stilizărilor din miniaturile tantrice. Urmează, în 1982, altă recunoaștere internațională la Berlin, la expoziția *Spiritul timpului*, unde prezintă patru lucrări confesive cu titluri precum: *Casa mea și Părinții mei*. Scenarizând nașterea, moartea, sexualitatea, cele 14 Stații, pânze mari, de peste 2 m, expuse la Londra în 1983, descriu aceeași cale personală a introspecției, prin figurația cu relativism spațial, puternic expresivă, întâlnită și în pictura lui Willem de Kooning. Corpurile sunt pe cale să se recompună din părți dispartate, în plutiri chagalliene, dar fără însoriri hasidice, ci sub culori tari, zvâcnite, ca niște decizii karmice. Corpul este atacat de animale, când nu este conținut în trupul unei fiare (*Nenăscutul*, 1985). Capetele și deschiderile simțurilor sunt scenarizate prin recuzită și distribuții stranii care închipuie acțiuni cu mesaj de violență rituală. De pildă, Clemente umple orificiile capului cu variantele micșorate ale aceluiași portret, sau plasează un portret minuscul în zona ochiului pineal, pe un chip gol, ovoidal. În *Minciuna duioasă* (1984), capete misterioase de femei înconjoară un trup care poartă pe umăr globul pământesc. Lucrare emblematică, *Sperma* (1983, înaltă de aproape 4 m) reprezintă un nud de tânăr cu ochii închiși, un posibil autoportret. Trimițând la *Cristul* lui Mantegna, Clemente propune, tot în tonuri de *grisaille* renascentist, un racursi abrupt nu dinspre tălpi, de această dată, ci dinspre vertex. Desenul este generat de linia prelinsă a unui uriaș spermatozoid coborât dintr-o iluzorie înălțime. Această reprezentare infrabiologică este abordată pentru prima oară în pictură de Edvard Munch, în *Madone*. Ezoterismul fiziologic al italianului poate fi raportat la o descendență din Munch, care, în epocă nu a avut emuli. Predilecția pentru autoportret, pentru temele existențiale grave și axioma „pictez cu creierul”, îl apropie pe Clemente de singularitatea marelui norvegian. În anul 2000, la jumătate de veac de distanță stilistică față de Munch, Francesco Clemente, și el destul de retractil la celebritate, este ales în mod semnificativ să expună cu ocazia jubileului Muzeului Guggenheim.

22 Edit DE AK, „A Chameleon in a State of Grace”, în, *Artforum* febr. 1981, pp. 36–41. Alte referințe pentru primii ani ai creației lui Clemente: Politi, Giancarlo, „Francesco Clemente”, în *Flash Art International*, apr.–mai 1984, pp. 12–24 și Storr, Robert „Realism of the senses” în, *Art in America*, nov. 1987, pp. 132–144.





CORPUL – PEISAJ SPIRITUAL PERSPECTIVE ANTROPOLOGICE

În memoria lui Claude-Lévy Strauss

Una din ramurile cercetării în domeniul științei antropologice este aceea a *antropologiei culturale și sociale*, care studiază omul a cărui esențială diferență specifică este *cultura*, cealaltă arie fiind *antropologia fizică*, ce întreprinde o cercetare dintr-un punct de vedere bio-morfologic.

De la *omenire* ca întreg, de la maxima extensiune a unității umane, la culturi, grupuri etnice, comunități reprezentative și până la *individ* ca entitate creatoare, purtătoare a culturii, se parcurge traseul de la *ansamblu* spre *entitatea elementară*. Generalul și particularul se potențează reciproc, într-o permanentă dinamică, aflată pe teritoriul comun al mai multor discipline : antropologia, sociologia, psihologia. În încercările de cuprindere, prin concentrarea de la un ansamblu vast spre un microcosmos, distanțele devin culoarele pe care cercetătorul își poate găsi răspunsurile.

Dincolo de infinitele aspecte ale existenței culturale, ne vom opri în treacăt și asupra omului *contemporan* constituit din secvențe și fragmente în mișcare – *homo fragmentarium* : am numit *omul postmodern*. Acesta este omul trăirii secvențiale și fragmentate într-o societate clădită pe aceleași principii. Putem trăi în ziua de azi având la îndemână mijloacele de a accesa instantaneu imensa *diversitate culturală a omenirii*. Fragmente din oglinda lumii sunt împrăștiate peste tot în jurul nostru și suntem într-un continuu efort de a reface lumi mai

mici¹.

Domeniul antropologiei culturale² pune la îndemână printre altele, un instrument de lucru fundamental și anume conceptul de *relativism cultural*. Ceea ce este urât pentru un european este poate frumos pentru un inuit, agreabil pentru un asiat și suprem pentru un african. Această *relativitate* este o expresie a diversității noastre. Trebuie să ne apropiem în studiul omului cu respect și superioară înțelegere pentru setul de valori al lui ALTER.

Criteriile de judecată ale fiecăruia par să fie construite pe ceea ce considerăm a fi *coduri*. Codurile sunt dobândite prin educație, intuiție sau simpla apartenență la un anumit *sistem cultural*, nelimitându-se la documentul scris ci extinzându-se la întreaga umanitate, indiferent de timp și spațiu³. Fiecare individ se naște într-o cultură care îi preexistă și va prelua de la aceasta coduri și structuri ale identității sale.

Putem să ne reevaluăm pe noi, ca indivizi ai unei culturi europene, într-o perspectivă ce are ca paradigmă alte valori decât cele europene? Cu alte cuvinte am accepta să înțelegem măcar de ce *corpul* devine în alte culturi *subiect* și *obiect* morfologic? Putem exersa un DINCOLO de barierele religioase, estetice, lingvistice, sociale sau de altă natură de care culturile sunt despărțite?

Individul uman este actant al culturii sale indiferent de atitudine, căci este un *depozitar a ceea ce dobândește ca membru al societății*⁴. Practicile riturilor vieții de pildă demonstrează apartenența la o anumită cultură dar și o predispoziție firească, a unui grup, pentru exprimarea identității sale. Predispozițiile explică și raportările diferite ale indivizilor, din grupuri diferite, pentru practici sau manifestări care în mod convențional au aceeași valoare, dar care de fapt sunt apreciate din rațiuni foarte diverse: pentru valoarea lor simbolică, pentru funcția magică, soteriologică, apotropaică, pentru estetismul înglobat în formele de expresie sau pentru includerea actantului într-un anume raport social.

Corpul uman este mediul unor astfel de însușiri iar invenția de noi raporturi între formele libere, aflate deasupra naturii, folosirea lor în împodobirea corporală, devine adesea un model de difuzare a unor determinante stilistice locale.

Începutul se face prin raporturile de *asemănare* a unor forme date de natură cu ceva existent în mintea individului. Astfel, este consumată prima fază din existența categoriilor mentale, uzând de similitudini și generalizări.

Recunoașterea unor structuri ale concretului, a unor ritmuri specifice, fac parte din amintita varietate a modelelor de manifestare culturală a umanului. Cu cât aprecierea formelor estetice a unei alte culturi decât a noastră este mai profundă – prin cunoașterea structurilor sale – cu atât întoarcerea la propria cultură devine mai spectaculoasă. Criteriile prin care ju-

1 Lisandru Neamțu, *Antropovestiri*, editura UNArte, București 2010, art. *The Grammar of Visual Arts as Anthropological Structure*, p. 67.

2 Antropologia este studiul omului – în anumite ipostaze fundamentale – prin comportamentul său în forme standardizate, fie că acestea au fost numite patternuri culturale, obiceiuri sau instituții. (conf. Gheorghiță Geană, *Antropologia culturală un profil epistemologic*, editura Criterion, 2005, p.39).

3 Franz Boas (ed.) *General Anthropology*, Johnson Reprint Corporation, New York 1965 (orig. 1938), p. 5.

4 Edward B. Tylor, *Primitive Culture, Researches into the Development of Mythology, Philology, Religion, Language, Art and Custom*, vol. 1, London: John Murray, 1891 (orig. 1871), pp. 26-27.

decăm alteritatea sunt valabile și în judecata proprie și activează trăiri estetice nebănuite.

Pentru primitiv era importantă circumscrierea realității sale, aflarea limitelor vieții sale imediate. Semnul grafic desemna o cantitate, era încărcat de o valoare afectivă. Omul preistoric își va pune amprenta asupra corpului propriu sau asupra lucrurilor din jurul său în același mod în care copilul își marchează obiectele pe care le are la îndemână. Urmele degetelor imprimate în lutul moale sau în pământurile roșii, trecerea liniilor paralele peste suprafețele pereților locuinței sau a îmbrăcăminții proprii, revelează bucuria de a însemna, *de a marca spre apropiere lucrurile la îndemână*. Corpul este bineînțeles unul dintre acestea.

Creația la nivelul împodobirii corpului, trebuie privită prin intermediul registrului senzorial propus în însăși substanța lui, neputând fi cercetată cu mijloace inadecvate intenției creatorului său. Cu alte cuvinte aceasta nu trebuie izolată, ruptă de contextul ei și nici de contextele conexe ce îi marchează într-un fel sau altul funcția. Nu se poate aborda o operă vizuală în sens strict sociologic, strict psihanalitic, strict estetic etc, pentru o decodare exhaustivă. De fapt s-ar petrece o supracodificare pe care autorul respectivei creații nici măcar nu o poate înțelege.

Diferențierea caracterelor etnopsihice – și aici corpul este o primă formă de expresie – se definește sub forma unor constelații. Interpretarea lor se face, în linii mari pornind de la structura de personalitate cea mai frecventă statistic, de la ansamblul de caracteristici comune, de la tipurile sociale și nu în ultimul rând de la idealul cultural de personalitate pe care tinde să-l realizeze o colectivitate. Corpul este în acest caz depozitar și instrument, martor și expresie.

Un punct de vedere sociologic plasează individul și formarea sa în cadrul raporturilor de socializare: organismul uman trebuie mai întâi „înghițit” și format de către societate în acord cu regulile și opțiunile sale. Efectul poate fi diferit: asimilare ori respingere, integrare sau inadaptare.

Reprezentările corpului uman sunt ansambluri de informații complexe, unde alături de expresia într-una din infinitele ipostaze ale omului, există și mediul formal în care actanții se desfășoară: casa, curtea, satul, strada, școala, țara, continentul, etc. Acest fapt întrește omul și apariția sa, iar cercetarea devine posibilă datorită relaționării noastre *empatice* la astfel de contexte.

Toate entitățile ce intră în componența unui *tablou reprezentational*, pot fi interpretate în sensul obținerii unui profil psihologic. Vom fi mereu pregătiți de exemplu, să întrezărim între elementele șterse de timp înregistrate într-o fotografie de epocă marile ambiții sociale ale vreunui personaj precum și elemente etno-culturale ale ariei de apartenență. Simultan, imaginea propune privitorului un ansamblu constituit din elemente sugestive, definitoriu unui *habitus cultural*. *Participarea empatică* la acest dat devine astfel o provocare înaintea cercetătorului⁵.

5 În științele sociale există termenul de *înțelegere empatică* (empathic understanding) și se referă la încercările noastre deliberate de a ne identifica cu *celălalt* prin acțiuni ale experienței noastre imediate, prin motivații și atitudini circumstanțiale apropiate de cele pe care ni le imaginăm despre *celălalt*. Această idee este în general

În instrumentarul aflat la dispoziția omului se află colecții de structuri și reguli, restricții, interdicții, tabu-uri și paradigme de care acesta va ține cont și care sunt de fapt măsura inserției sale în societatea căreia îi aparține. Retina va fi astfel „ocupată” cu ansambluri de coduri implicite, prin care în modelarea tensiunilor discrete ale materiei, se recompun lumi noi.

Toate formele de împodobire a trupului, de la vopsire la tatuare, scarificare și body art până la aparatul vestimentar elaborat sunt stimuli optici dar mai ales simbolici. Între funcțiile îndeplinite de intervenția asupra corpului intră și aceea a rezolvării *scenografiei simbolice* a existenței umane consumate în cursul riturilor cu semnificații sociale și culturale.

Corpul uman și geneza transformării sale se află undeva într-un șir de interacțiuni specifice, caracterizate prin nevoia de a exprima într-un limbaj, valori la îndemâna comitentului și în același timp la nivelul de înțelegere al membrilor societății respective.

Obiectele plastice reprezentând figura umană au însușiri tainice. Învelișul lor epidermic, texturile lor exterioare ascund sau dezvăluie reverberațiile anumitor energii *înregistrate* în chiar momentul facerii lor. La acest aspect au fost foarte sensibili artiștii europeni de avangardă ai începutului de secol XX care au fost marcați profund de spiritul pe care asemenea obiecte îl reverberau. Au colecționat cu frenezie, curiozitate și candoare sculpturi și forme curioase venite din alte civilizații.

Studiile psihanalitice pun în evidență aspecte care, sunt elemente constitutive ale creației în genere și ale reprezentării corpului uman în particular. Impulsurile, intuițiile, formele primare necontrolate, năvalnice, influențează nebănuit de mult *formulele expresiei corporale*. Substanța lor este atât de profundă încât asemenea unor esențe, pot apărea desemnând aceleași substraturi la indivizi diferiți, în *situații culturale diferite*. Aceste forțe ale instinctului sunt de fapt ceea ce Jung numea *conținuturi arhetipale*⁶.

Prin mijlocirea simbolului, individul își poate „controla” ceea ce este de necontrolat. Ilustrarea prin imagini a valorii întruchipate în simboluri are darul de a micșora distanța către necunoscut. Când ochiul pecepe culori, suprafețe structurate, personaje incluse în anumite scenarii și scenografii, dispare neantul, prăpastia de temut pâna la esența ființei, până în abisurile sale.

Vizualul precede ideii de *afirmare a unui transcendent*. Se pot observa în manifestarea diferitelor culte religioase diverse variante de organizare a interesului și apetitului vizual: împodobirea corporală este una din cele mai răspândite modalități.

Semnul, acest embrion al imaginii, departe de a limita gândirea poate să permită transcenderea ei. Datorită lui gândirea va progresa dincolo de ceea ce este capabilă să reprezinte și va continua totuși să se miște cu ușurință într-o lume

acceptată de către majoritatea sociologilor și antropologilor și constituie baza unei metode de investigare.

6 Carl Gustav Jung, Opere complete, vol. I, *Arhetipurile și inconștientul colectiv*, editura Trei, 2003, p. 28.

în care este oarbă⁷.

Iată un scurt periplu în lumea lui CELĂLALT. Asocierile făcute de-a lungul prezentării amintesc de metoda comparatistă de cercetare și au îndeplinit funcția de deschidere a orizontului spre *exercițiul acceptării*. Pe alocuri disjunctiile abrupte între mentalități și cutume sperie. Dar poate că ideea de a nu le recunoaște dreptul și existența prin ostracizare sau nepăsare sperie mai profund.

Conștiința valorilor, jocul subtil al inducerii acestora, sunt teme (task-uri) ale omului contemporan. Discretele osmoze, jocul schimbărilor de paradigmă, relativismul cultural continuă să modeleze, tainic, neîncetat, ca picătura ce străbate muntele, CORPUL și SPIRITUL ființei umane.

BIBLIOGRAFIE

Neamțu, Lisandru (2010), *Antropovestiri*, art. *The Grammar of Visual Arts as Anthropological Structure*, București: UNArte.

Geană, Gheorghiță (2005), *Antropologia culturală un profil epistemologic*, București: Criterion.

Boas, Franz (1965, orig. 1938), (ed.) *General Anthropology*, New York: Johnson Reprint Corporation.

Tylor, Edward B. (1891, orig. 1871), *Primitive Culture, Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom*, vol. 1, London: John Murray.

Jung, Carl Gustav (2003), *Opere complete*, vol. I, *Arhetipurile și inconștientul colectiv*, București: Trei.

René Huyghe (1981), *Dialog cu vizibilul*, București: Meridiane.

7 René Huyghe, *Dialog cu vizibilul*, editura Meridiane, 1981, p. 66.





CORPUL ȘI PORNOGRAFIA – ABORDĂRI FEMINISTE

„Corpurile femeilor sunt proprietatea bărbaților [...] Femeile alcătuiesc o populație aflată sub ocupație. Propriile noastre corpuri sunt proprietatea altora, acaparate de cei care au un drept inerent asupra noastră”. Sunt afirmațiile făcute de Andrea Dworkin, o feministă radicală, într-un articol din 1977¹ și care, fără îndoială că pot părea multora ca fiind o exagerare feministă menită să justifice lupta ei împotriva pornografiei. Iar cele mai uzitate argumente ale celor care consideră asemenea afirmații ca fiind exagerate fac, de obicei, apel la faptul că multe dintre producțiile pornografice sunt realizate de persoane adulte, cu discernământ și care, tocmai din această cauză au libertatea deplină de a decide ce anume fac cu propriul lor corp. Lăsând deoparte faptul că lucrurile nu stau întocmai așa, pentru că există numeroase cazuri dovedite în care materialele pornografice sunt realizate prin exploatarea unor minore sau a unor minori, și luând în discuție doar femeile care apar în asemenea materiale, trebuie spus faptul că ele nu sunt adulte prin definiție, independente și apărute în afara unor istorii personale. Ele sunt, până la urmă, modelate într-o cultură pe care feministele o numesc falocrată², marcată de prejudecăți și de stereotipuri prin care

1 Dworkin, Andrea (2001), *Pornografia: noul terorism*, în, *Războiul împotriva tăcerii*, Iași: Polirom, p. 204.

2 Bartky, Sandra (1990), *Feminine masochism and the politics of personal transformation*, în, *Feledge, femininity and domination*, Londra: Routledge.

frumusețea corporală și posibilitatea utilizării propriului corp le sunt prezentate ca fiind căi sigure, dacă nu cumva unice, de a realiza ceva cu propria lor viață și că principalul lor rost ar fi acela de a face plăcere bărbaților. Mai putem vorbi, în acest caz, de alegere liberă, de opțiune făcută conștient? Probabil că nu.

În plus, chiar modul în care protagonistele unor asemenea producții relatează despre munca lor surprinde prin asemănarea cu cele mai oribile acte de agresiune (tortură, viol, mutilare corporală)³ și, oricât de șocante sunt asemenea relatări, ele sunt ignorate și nu stârnesc, nici pe departe, aceeași indignare ca relatarea unui act de tortură asupra unui prizonier de război, de exemplu. Prin urmare, pentru feministele radicale pornografia este, în esență o formă de exploatare și de menținere a femeii într-o stare de sclavie modernă, de tortură și de umilire, în care propriul ei corp nu-i aparține, ci devine un instrument de perpetuare a modalităților patriarhale de organizare socială.

La polul opus, există și feministe care abordează pornografia ca pe o formă de emancipare a femeilor, ca pe o modalitate a acestora de a-și exprima libertatea, dreptul de a avea propriile lor opțiuni în ceea ce privește actul sexual, de a-și afirma egalitatea în drepturi, inclusiv și în acest domeniu și această orientare merge chiar până la implicare în creația porno propriu-zisă⁴.

Dar contraargumentele pentru acest ultim tip de abordare nu trebuie să vină, în mod obligatoriu, doar din partea feministelor radicale. Cu siguranță că sunt posibile și alte luări de poziție ale feminismului, care să ia în calcul faptul că ceea ce se întâmplă cu corpul femeilor, cu imaginea acestora, în producțiile pornografice nu reprezintă doar o exploatare și o înjosire a întregii categorii, ci și o alterare culturală a imaginii corporale feminine. Prin urmare, cred că anumite delimitări cu privire la diferențele de abordare dintre pornografie și artă ne pot feri de riscul ca, la un moment dat, să fim de acord că, în esență, atât pornografia, cât și unele realizări artistice se exprimă prin intermediul nudității feminine, că finalitatea acestor exprimări rezidă, în ambele cazuri, în apelul la emoție, considerând că atât erotismul, cât și impactul subiectiv al creațiilor artistice ar avea o natură comună. În plus, suntem adesea tributari unor forme de puritanism care asociază automat orice tip de nuditate cu pornografia, încât devine greu de decelat, pentru unii dintre noi, substanțiala distanță ce le separă.

În fond, corpul nu poate fi separat de esența umană a fiecăruia dintre noi, sau așa par a sta lucrurile la prima vedere. „A trăi înseamnă a reduce continuu lumea la corp prin simbolistica pe care o propune. Existența omului este corporală” afirmă un cunoscut antropolog preocupat

3 Pentru exemplificare, am selectat doar câteva fraze dintr-o asemenea descriere, redată de Michela Marzano (vezi: Marzano, Michela (2010) *Pornografia sau epuizarea dorinței*, București: Nemira, p. 295), în care o vedetă porno povestește despre ceea ce înseamnă filmările porno pentru unele dintre fetele lipsite de experiență, venite din est: „Să luăm exemplul unei fete fără experiență, care nici nu vorbește limba, departe de ai ei, dormind la hotel sau pe platourile de filmare. Pune-o să facă o dublă penetrare, un *fist* vaginal, cu garnitură de *fist* anal, uneori amândouă în același timp, cu o mână în fund, uneori două. Te alegi cu o față în lacrimi, care urinează sânge și care, de cele mai multe ori face pe ea, pentru că nimeni nu-i spune că trebuie să facă o curățare anală înainte”.

4 Un exemplu recent este reprezentat de *Dirty Diaries*, o colecție de 13 scurtmetraje pornografice, realizate în anul 2009 de către feministe suedeze și produse de Mia Engberg. Colecția a stârnit numeroase dezbateri publice, fiind produsă din bani publici, dar a și revigorat dezbaterile în interiorul feminismului, cu privire la compatibilitățile acestuia cu pornografia.

de corp și corporalitate⁵, dar, dacă arta reușește, în condițiile integrării nudității, să păstreze intactă relația aceasta dintre existență umană și corporalitate, pornografia o distruge, o spulberă prin modalitățile în care corpul feminin este transformat în părți componente, într-un fel de subansamble care, fiecare în parte, nu mai reprezintă în niciun fel întregul: „pornografia propune un fel de concentrare pe corpul din bucăți, în special pe părțile erogene: gura, sânii, sexul, anusul. Imaginile pe care le oferă spectatorului nu sunt cele ale unui corp debarasat de suportul discursiv sau mito-narativ [...], ci mai degrabă cele ale unui corp abject”⁶.

Sigur, la prima vedere, se poate argumenta că și arta modernă în unele dintre manifestările sale nu se raportează la corp ca la un tot unitar, dar, în esență, diferența între artă și pornografie este uriașă și determinată, în principal, de forma pe care o îmbracă „fragmentarea”, precum și de impactul asupra celui care privește: în artă, aceste decupaje, prezentări fragmentare ale corpului au drept scop esențializarea, nu-i răpesc corpului valoarea lui de simbol al existenței umane, în timp ce pornografia nu reușește numai să reducă femeile la simple proprietăți ale altora, adică să le înstrăineze de propriul lor corp, ci le separă de umanitate, trupurile lor devenind simple obiecte, receptacol inerte al unor acuplări mecanice, niște „orificii înconjurate de bijuterii”⁷.

În pornografie, nimic nu mai are menirea de a reda integritatea corporală, de a reface unitatea, iar această imposibilitate este agravată de anularea cvasitotală a chipului, a semnificației acestuia de element corporal cu rol de mediator între sine și lume. Chipul este utilizat pornografic într-o manieră similară restului corpului, este lipsit de individualitate, de viață, de integritate, este redus la stadiul de simplă mască, pentru că privirea nu există, nu are rost, iar gura devine un simplu orificiu, la fel cum este sexul sau anusul: „vectorul gură/ochi al chipului omenesc îi cedează locul vectorului gură/anus. Gura definită – în relația cu ochiul – în termeni de expresivitate, ajunge de partea anusului, să nu mai fie decât un element de consum ce reduce schimbul eu/tu [...] la un fel de anihilare reciprocă”⁸.

Corpul este, totodată, bariera ce separă „afară” de „înăuntru”, intimitatea de afișarea totală. Or, ceea ce fac producțiile pornografice nu este altceva decât anularea brutală a acestei separații. În mod aparent paradoxal, chiar și în situații de nuditate corporală, intimitatea și pudorea nu sunt în mod automat anulate; corpul rămâne, în ultimă instanță, „o membrană protectoare a psihismului”⁹, dar, în pornografie, această „membrană” devine transparentă sau este desființată, anulată prin modul în care corpul feminin poate fi vizionat dincolo de nuditate, prin descrierea sau filmarea unor detalii fiziologice ce depășesc granița unei simple vizualizări.

În fine, o altă deosebire esențială este dată de faptul că arta, spre deosebire

5 Le Breton, David, *Antropologia corpului și modernitatea*, București, Ed. Cartier, 2009, p. 5.

6 Michela Marzano, *Op.cit.*, pp. 199-200.

7 Ibidem, p. 184.

8 Ibidem, p. 200.

9 Ibidem, p. 201.

de pornografie, nu a emis niciodată pretenția de a epuiza o realitate. În orice reprezentare artistică a corpului feminin, oricât de explicită sau de încărcată de conotații sexuale ar fi ea, rezultatul este unul care permite privitorului/cititorului să interpreteze, să-și imagineze, rămâne întotdeauna loc pentru o relație între obiectul reprezentat și subiectul care receptează. În pornografie, însă, această relație nu mai există, așa cum nu există loc de interpretare. Reprezentările pornografice ale corpului feminin nu pot fi decât „luate de-a gata”, privitorul/cititorul este forțat „să adere la viziunea care îi este dată, neputând adopta o atitudine subiectivă față de ea”¹⁰, creându-i, în plus, iluzia periculoasă că aceasta înseamnă corpul feminin, sexualitatea.

Prin urmare, „pornografia înrobește corpul și spiritul”¹¹ deopotrivă, iar faptul că argumentele utilizate de feministe nu sunt, în mod obligatoriu, limitate la cele de factură morală sau la aspecte referitoare la drepturi politice sau de altă natură, nu poate să conducă decât la creșterea impactului acestui tip de critici la adresa producțiilor de factură pornografică și, implicit, la demontarea pretențiilor artistice ale acestora.

BIBLIOGRAFIE

Bartky, Sandra (1990), „Feminine masochism and the politics of personal transformation” în, Feledge, Sandra Lee, *Femininity and domination. Studies in the phenomenology of oppression*, Londra: Routledge.

Le Breton, David (2009), *Antropologia corpului și modernitatea*, București: Cartier.

Dworkin, Andrea (2001), „Pornografia: noul terorism”, în, *Războiul împotriva tăcerii*, Iași: Polirom

Marzano, Michela (2010), *Pornografia sau epuizarea dorinței*, București: Nemira.

McKinnon, Catherine (2000), „Not a moral issue”, în, Cornell, Drucilla (ed.), *Feminism and pornography*, Oxford: Oxford University Press.

10 Ibidem, p. 245.

11 McKinnon, Catherine (2000), „Not a moral issue”, în, Cornell, Drucilla (ed.), *Feminism and Pornography*, Oxford: Oxford University Press, 2000, p. 180.



DESPRE CORPORALITATEA LUMII

MOTTO

„Bolnavul meu preferat” este, de fapt, însuși trupul: în cultura europeană, suferim de corp și de aceea apare ca normal și chiar ca obligatoriu ca trupul să fie sediul, teatrul suferințelor, scena repetițiilor suferințelor sufletești. Ne doare tot corpul în cultura europeană! Corpul este marele dușman, calul troian și coloana a cincea a diavolului în ființa omului european! Și tocmai de aceea dăm corp, neapărat monumental: cultura ca substitut al corpului, ca „alt corp”, ca fugă de corp! Toți marii vitaliști sunt bolnavi: bolnavi de viață. Eminescu, Cioran etc. Viața, nu moartea ucide.”

Bogdan Ghiu

Chiar dacă nu într-o formulă lineară sau într-o perfect analogică, arta comunică prin fibre sensibile cu tot ceea ce se petrece în câmpul cunoașterii, al filosofiei și este inerent influențată. O artă a transcendenței nu mai este posibilă într-o epocă în care realul e raportat la ordinea materială, decât cu riscul de a cădea în desuetudine sau într-un mimetism steril al unor fosile culturale. O artă vie este cea care aparține prezentului unei anume civilizații, care se raportează la o lume în mișcare, la dinamismul unei epoci în desfășurare. Artă este menită să țină pasul cu ceea ce numim dominantă culturală a unei perioade istorice, să dea mărturie despre valorile și reperele acesteia, să ia o atitudine vis-a-vis de ele, să le confere o interpretare. O artă, care se raportează la modelele unui culturi moarte sau „depășite” nu poate fi autentică, pentru că elementul viu care ar trebui să o „inspire” lipsește, fantoma unei lumi trecute nu poate naște

noi modele de expresie artistică, ci doar reiterări ale unor forme de artă deja experimentate, deoarece arta este produsul unei culturi, este o extensie a ei, iar o cultură apusă nu poate fi decât un cadru static, un tablou demn de contemplat, dar din care nu pot fi extrase sevele vitale necesare unor creații originale. O lume asupra căreia nu putem interveni nu poate fi exploatată ca muză, căci nu îi suntem martori ci urmași, nu putem participa la transformarea ei, iar unul dintre rosturile primordiale ale artei este acela de a lua parte la „prefacerea lumii”. Mai explicit, dacă un artist al zilelor noastre și-ar propune să intre în dialog, să zicem, cu epoca romantică, lucrul acesta nu ar fi posibil decât din perspectiva propriei sale lumi, căci spiritul uman este racordat la reperele unui ev cultural. Dacă ar vrea să o facă din perspectiva unui contemporan al romanticilor nu ar avea de ales decât să imite modele cunoscute, deoarece nu are acces direct la acea lume, nu o cunoaște decât prin instanța unor relicve culturale. Nu poți fi original în raport cu o istorie deja consumată, nu poți inventa pentru antici un alt limbaj decât cel al propriei lor conștiințe. De aceea a face artă în spirit antic este o redundanță, un act pseudo-creativ, un fals.

Singura formă de artă trans-istorică autentică este folclorul, căci ea este rodul unei tradiții, iar tradițiile sunt elemente culturale vii, perene. Arta individuală însă este, indiferent de curentul social din care face parte, sortită să țină pasul cu schimbarea lumii, să se adreseze unei contemporaneități, să dea seama despre un moment istoric anume, să reflecte un avatar al devenirii umanității, să inoveze forme de expresie, să inițieze un limbaj nou, iar acest lucru este valabil chiar și pentru perioadele anterioare momentului în care germenii modernității impun conștiința progresului și a noutății ca standard universal.

Ce s-ar putea desprinde din această punere în pagină a problematicei autenticității artistice este ideea că o poziție de tip *pro-contra* în fața artei postmoderne este nejustificată, în sensul că, indiferent dacă suntem sau nu impresionați, convingși de valorile pe care aceasta le pune în joc, dezbateră de fond ar trebui să fie legată de felul în care această artă reușește să portretizeze lumea actuală și nu de elementele constitutive sau de natura ei. Dacă exprimă autentic mișcarea lumii, nu o putem dezavua ca artă... pentru că a o face ar fi un gest la fel de pueril și de ilegitim ca acela de a discredita arta medievală pe motiv că nu rezonăm cu valorile acelei civilizații, deoarece orientarea noastră intelectuală e în dezacord cu ele, de exemplu. Ce vreau să precizez este că a fi contestatarii artei unei epoci, indiferent cărei vârste culturale a umanității i-ar aparține (fie ea antică, clasică sau contemporană) este un act de rebeliune ratat, pentru că valoarea artei nu constă neapărat în valorile pe care le dezbate sau exprimă ci, așa cum am arătat mai sus, în felul în care reușește să surprindă imaginea lumii în mișcare. Valorile sunt relative și schimbătoare, iar arta este autentică nu în raport cu natura lor ci cu substanța vie care le menține în lumina conștiinței într-un anumit context istoric. Voi da aici exemplul artei renascentiste care, în epocă reprezenta o culme a umanismului și care, reiterată câteva secole mai târziu în modele picturale ale manieristilor clasici devine un clișeu în ochii primilor romantici, o formă prea puțin umanistă de expresie. Cu toate acestea și arta renascentistă și cea manieristă și cea clasică sunt autentice, deoarece exprimă veridic mentalitatea, spiritualitatea, sensibilitatea unei ipostaze a lumii, unui mental colectiv aflat în permanență combustie.

Dacă în renaștere omul era „măsura tuturor lucrurilor” într-un sens metafizic, era ființă gânditoare, generatoare de perspective și sensuri, dacă era, sintetic spus, conceput drept conștiință a lumii, iar în modernitate drept creator al ei, în postmodernitate omul își pierde calitatea de judecător sau inventator, de explorator sau mentor, de figură centrală mundană și, constrâns de relativismul care se impune drept lege universală, se prevalează de singura ordine pe care o mai poate controla și asimila integral, aceea a materiei, a elementului corporal. Știința devine cunoaștere a fenomenelor tangibile, a măsurabilului și observabilului. Realitatea și adevărul se înscriu în parametrii cunoașterii empirice, care, kantian spus, nu poate produce judecăți sintetice a priori, nu poate fi așadar decât relativă, non-obiectivă. În arta postmodernă lumea se corporalizează, metaforele materiei tind să monopolizeze spectrul de reprezentări existențiale și așa vrea să îmi focalizez atenția asupra acestui fapt și să îl analizez în detaliu.

Arta este posibilă datorită unei trăsături a limbajului (vizual, lexical, sonor) care îl face permeabil la o pluralitate de sensuri: ambiguitatea. Dacă nu ar exista un decalaj, o zonă „gri”, un clar-obscur inserat între cuvânt și concept, între concept și imagine, între imagine și fantasma imaginii, cum ar zice Lino Aldani, fără această ambiguitate nu ar fi posibilă existența unui limbaj artistic.

Dihotomiile spirit/materie sau spirit/corp (substanță) sunt infiltrate în structurile de bază ale conștiinței, fac parte dintr-un cod primar de interpretare a universului, am putea spune deci că reprezintă niște forme constitutive, apriorice, ale gândirii. Indiferent de primatul pe care cultura unei epoci îl acordă spiritului sau corpului și (sau) de felul în care le conceptualizează și investește cu sens, această pereche antinomică este prezentă în fundația arhitecturală a gândirii omenești. Dacă, spre exemplu, în poezia romantică ideea de ascendență spre zenit era sugerată prin metamorfoza naturii umane într-una cosmică, non-corporală, în cea contemporană, care caută să definească un traseu invers, metaforele „căderii”, migrației spre nadir, damnării trimit inerent la elemente fiziologice sau fizionomice, așadar dualismul spirit-corp rămâne constant același, ca unitate de măsură a mișcării către o extremă sau cealaltă a ființei. Din acest punct de vedere s-ar putea spune că arta contemporană reprezintă în raport cu cea modernă sau chiar cu cea anterioară modernității, un revers al medaliei, al aceleiași medalii, care face ca spiritul și corpul să fie entități distincte, complementare sau chiar contrare. În structurile apriori ale gândirii se prefigurează un spirit al lumii, o esență a ei și un corp al acesteia, corp pe care îl putem asimila unei conștiințe aflate într-o perpetuă metamorfoză. Arta ar trebui să le cuprindă și surprindă pe amândouă, iar aici se poate discuta despre un prim punct nevralgic al expresiilor artistice contemporane: acestea pot fi acuzate împreună cu toată cultura căreia îi sunt circumscrise că au pierdut viziunea esenței și în aceste condiții, nu omul, nu spiritul ci corpul devine „măsura tuturor lucrurilor”.

Înainte de a dezvolta această idee vreau să pun în discuție conceptul de lume. Din perspectiva eului gânditor, lumea nu reprezintă o realitate obiectivă, ci o rețea de senzații, informații, sugestii, influențe, percepții, judecăți, reflecții etc. Lumea este o „plasmă”, un mediu, un creuzet al ființării, o dimensiune cvasi-exterioară, cvasi-interioară, pe care gândirea o analizează, o definește, și-o însușește într-o formulă proprie. Lumea este mai degrabă câmpul de forță creat de întâlnirea eului cu exterioritatea, eu individual sau colectiv. Lumea este un

produs al gândirii omenești, un derivat al conștiinței. Dar aceasta este un corp al spiritului, așadar lumea se transformă în funcție de metamorfozele conștiinței omenești. Lumea este un înveliș și o gazdă a existenței, este la rândul său un corp, un vehicul, un mijloc de ființare. Iar arta este, după cum am arătat, substanțial legată de configurația, mișcarea, viața acestui corp al lumii, este o reflexie virtuală a acestei corporalități în materia subtilă, abstractă, simbolică a unui limbaj.

Noțiunea de corp implică de asemenea numeroase accepțiuni. Rostind cuvântul „corp” unii dintre noi se gândesc spontan la corpuri cerești, la corpuri fizice sau pur și simplu la corpuri omenești. Sui generis aceasta reprezintă o formă materială, finită, palpabilă, accesibilă simțurilor, care are masă și întindere. Corpul lumii este o metaforă, căci nu are masă și întindere, este o abstracție, este mai degrabă o desfășurare de elemente în timp decât în spațiu.

Acest corp al lumii însă face obiectului studiului de față. O mare parte dintre metaforele la care apelăm sunt antropomorfizări, iar „corpul lumii” nu face excepție: îl gândim în analogie cu corpul omenesc. „Spinoza, aici, cu al său „ce poate un **corp**”, explică totul: totul e corporal, chiar și, chiar dacă *supra-corporal*. Tot un **corp** e și „supra”, dea-„supra”, *supra-asupra*. Să ne jucăm *de-a supra*.”, Bogdan Ghiu.

CULTUL CORPORALITĂȚII ÎN POEZIA CONTEMPORANĂ

Voi discuta în cele ce urmează înclinatia poezilor contemporari către forme de anti-lirism și strategiile literare pe care le adoptă pentru a exprima coborârea spre nadir. Se poate vorbi și de o remanență nostalgică a perioadei „transcendentale” în străfundurile gândirii care îi face pe poeți să scrie cu furie, dezgust sau cruzime despre căderea lumii în „corporalitate”. Relația lor cu corpul uman sau mundan este una conflictuală, duală, care emană nefericire și angoasă.

Începând încă cu generația 80 se poate distinge net un fenomen de transgresare a granițelor dintre genurile literare, cu precădere între proză și poezie. Lirismul migrează spre proză, iar epicul tinde să se infiltreze în poezie. Această permutare este fertilă estetic creațiilor în proză, deoarece lirismul este factorul estetizant într-o operă literară, însă traseul invers văduvește poezia de însăși sevele sale constitutive care țin de substanța lirică. Astfel că deplasarea epicului în poezie îi răpește acesteia aura estetică. Fenomenul însă s-a accentuat într-atât în ultimii ani încât, practic, poezia a ajuns să fie mai prozaică decât proza, mai epică decât romanele secolului XX și încă mai puțin metaforică decât fizica. Reflectă acest fapt o anumită tendință a culturii postmoderne, o dominantă a gândirii și stilului de viață contemporane? Cu siguranță da. Artiștii resimt cu acuratețe de seismograf mișcărilor tectonice ale culturii, ei sunt primii care receptează schimbările, mutațiile care survin, iar poezia este o pildă vie a „dezestetizării” și „deliricizării” lumii.

O atenție deosebită o acordă corpului, în accepțiunea sa postmodernă, Bogdan

Ghiu. Eseist de marcă apreciat pe plan european acesta se lansează într-o spectaculoasă analiză a modului în care este asumat „corpul” de către fiecare artă și totodată pune în discuție corporalitatea limbajelor artistice. „Muzica este un **corp** mai mare, infinit”, spune el. „Muzica (re)dă **corp**, reface corpul, un „**corp** fără organe” (Artaud), vindecând corpul de organe, de organizările și de fugile, de tiranicele compulsiuni organicist-teritorializante ale acestora. Prin ea, cu ea, ca „organ” și ca „obiect” deopotrivă, *simți simțirea*, simți cum se petrece simțirea, ești eliberat de sub imperiul și de imperativele *subiectului*: muzica îți oferă subiectivitate fără subiect. Asști la (propria) simțire. De fapt, ești azvârlit și menținut, ținut în azvârlire, în expulzare, pendulezi (zbori) între *a simți* și *a simți simțirea*, a fi simțit („metasubiect”): afectul, afectarea încetează să mai fie defecte. Corpul e muzical. Paradoxal însă – și tocmai aceasta e grația –, corpul muzical care vine să te afecteze din afară nu o face, totuși, într-un mod exterior – e un **corp** fără suprafață, numai volum prelucrând și subtilizând masa –, sub forma vreunei întâlniri, a vreunui contact. Este un **corp** care te include, dar nu ca un exterior (fără a te înghiți): spațializare fără spațiu, față de care spațiul, spațiile propriu-zise sunt doar, paradoxal, niște metafore (singurele materiale: ce mister: metaforizăm impenitent ca să – ne – dăm – mereu alt – **corp**!).

Stare, deci, de *nonmediere*: prin muzică ieșim din mediație fără a intra în „direct”, *trecem în petrecere*, suntem petrecuți în petrecere.

De aceea *vindecă* muzica. Pentru că ne preia „corpul nefericit” (*corpo infelice*: Pasolini, *Edipo Re*), îl înlocuiește, e o „proteză” sublimă, temporară și superioară: **corp** perfect care te împacă (cu) timpul, petrecându-te din trecerea în petrecerea lui. **Corp** originar „tehnic”

Tema corpului se regăsește și în alte studii

ale sale, care vizează creația literară sau poetică. „Am o propoziție, am un trup...”, afirmă Bogdan Ghiu într-un discurs despre corporalitatea culturii.

„Literatura și cultura română nu au corp, nu au curajul, umilitatea și imaginația de a recunoaște infinitul străin al trupului, de a se folosi de el, de a crea cu trupul în loc să fantasmeze corpuri monumentale de substituție. Doar poezii își mai simt și-și mai poartă, pe aici, trupul. Bacovia. Eu și trupul meu ne pândim, pentru a (nu) ne lua prin surprindere. Dar nici eu, nici trupul meu nu suntem unul. Și nici, împreună, una. Ne schimbăm fără program rolurile și, din acest punct de vedere, nici o zi și chiar niciun ceas al zilei nu sunt la fel. Exercităm fiecare tiranii divergente, cărora rareori celălalt îi este obiectul (pacientul) principal, direct vizat: vrem altceva, lucruri pe care putem sau nu putem să le facem împreună. De aceea, deseori intrăm în conflict. Atunci, celălalt se supune mărînd și exercitându-și dreptul la rezistență, manifestându-se ca limită care însă, de cele mai multe ori, nu face decât să acompanieze, să rafineze, să compună și să complice acțiunile sau nonacțiunile celui alt, actele sau pasivitățile celui alt.

Nu-ți poți fabrica însă trupul de unul singur. Orice corp este o combinație, o compoziție, o „interacțiune”. Or, tocmai cu asta îmi umplu, îmi îndeletnicesc existența: căutând parteneri, umani/nonumani, pentru construirea de trupuri nesupuse, necodificate, nenormate. Pentru extinderea și rafinarea pielii, adică a suprafeței de resimțire și de exprimare, de înscriere a realului. Corpul complet, în permanentă extindere și proliferare.

Corpul e altul. De aceea, întotdeauna, altul e corpul, altu-ți dă corpul „propriu”, cu altul faci corp. Nu există corp decât în(tr-un) comun. Un comun de fiecare dată de inventat – și tocmai aceasta-i creația. Produsul: cu cine?” (Bogdan Ghiu).

În eseu „Metamorfozele corpului” din *Convorbiri Literare*, Florin Crîșmăreanu problematizează nevoia de delimitare a domeniului de definiție a corpului pe care o resimt mulți dintre gânditorii contemporani. El obiectează că proprietatea de a avea un corp nu este reprezentativă pentru identitatea persoanei decât circumstanțial pentru că înstrăinarea de natură survine inerent cu un sentiment de alienare față de propria condiție naturală, trupească. Corpul devine o rudă vitregă a spiritului, se preschimbă într-un „celălalt” cu care eul nu se mai identifică, decât în criză de identitate. Reversul medaliei este că: omul devine corp cu prețul pierderii de sine „Înclin să cred că în speranța de a „îndrepta” acest fapt, cei mai mulți fenomenologi francezi, plecând de la Husserl, mai exact de la Meditația a V-a, se ocupă de problema celuilalt. Interesant este faptul că în încercarea de-a-l descoperi pe celălalt de cele mai multe ori ne uităm pe noi înșine. În acest moment intervine a treia ruptură inaugurată în zorii Modernității de Vesalius și adepții filosofiei mecaniciste. Această a treia ruptură - poate și cea mai gravă - se instalează între om și corpul său. Pe acest fundal își face apariția medicina modernă (abordată cu precădere în capitolele 9, 10 și 11 ale prezentului volum). Medicina urmând fidel moștenirea vesaliană îndepărtează din îngrijirea sa omul bolnav, istoria sa personală, pentru a nu se rezuma decât la procesele sale organice. Îndepărtarea de omul ca întreg - medicina fiind doar una a corpului - a generat în zilele noastre nesfârșitele dezbateri etice, bioetice, s.a.”

În același studiu semnat de Bogdan Ghiu, pe care l-am menționat anterior, este ridicată, pe cât de sintetic pe atât de relevant, problema perspectivei din care este evaluat raportul suflet-corp. Dacă antichitatea, evul mediu, renașterea și chiar modernitatea consimt într-o mai mică sau mai mare măsură la ideea de prizonierat al sufletului în corp, ei bine în postmodernitate ambele noțiuni (corp și suflet) sunt revizuite și deconstruite, fiind considerate drept entități lingvistice și cognitive, constructe ale gândirii colective, cu o consistență și corespondență ontologice discutabile. Corpul și sufletul reprezintă, în viziune postmodernă, conceptualizări reversibile, chestionabile, dubitabile, reprezentări constituite prin convenții culturale, prin atavisme de gândire care se cer reinterpretate și redimensionate. „„Noi nici nu știm ce poate un corp!„„, a strigat, cândva, Spinoza, în *Etica*, notează Bogdan Ghiu. „Corpul, prizonierul sufletului„„, a oftat ceva mai târziu Foucault, unul dintre cei mai mari gânditori postspinoziști ai plasticității corpului, o plasticitate cu surse, vai, transcendente, căreia el îi opunea, tocmai, etic, modelarea de sine, „estetica existenței„„.”

Întrebarea pe care Foucault o strecoară, derutant, este una de referință în cultura contemporană, deoarece nu doar „natura” și substanța sufletului sunt apte să suscite întrebări filosofice, așa cum s-a considerat preț de câteva milenii, ci și corpul, înțeles nu ca suport sau înveliș al spiritului, ca materie vie, ci ca reprezentare a conștiinței. Dincolo de corpul de carne, care apare desemnat în cultura clasică drept închisoare a sufletului, exil al acestuia în spațiu și în timp, mai există un corp, virtual, în minte, o imagine gândită a celui pur material de care nu au ținut cont decât poeții și artiștii până de curând. Natura acestui corp eteric este așadar de factură spirituală, imaginea, dimensiunea și proprietățile lui sunt dictate de condiționări, rațiuni și mobiluri imateriale, care nu țin de sfera așa zis fizică a existenței. Corpul este așadar mult mai mult și altceva decât doar

înveliș material al ființei. Într-o oarecare măsură până și hainele sunt o oglindire a domeniului de definiție pe care îl atribuim corpului, pentru că sunt croite în virtutea concepțiilor noastre despre menirea, importanța, funcționalitatea și proprietățile corpului fizico-metafizic. Dincolo de fiziologie și de fizionomia strictă a unui trup, putem vorbi de o serie de alte dimensiuni ale acestuia care nu mai aparțin planului fizic, cum ar fi imaginea, sensurile cu care îl investim, valoarea pe care i-o atribuim, drepturile și limitele pe care i le conferim. Corpul nu este și nu a fost niciodată o mașinărie pur-materială, autonomă față de spirit, decât sub anumite aspecte, care țin de constantele genetice și biologice ale speciei. În sens cultural însă corpul a fost întotdeauna raportat la spirit, prefigurat de spirit, îngrădit sau impulsivat de către acesta. Cum altfel s-ar putea explica performanțele sportive, recordurile mondiale doborâte an de an? O voință extra-corporală modelează, educă și angrenează corpul în angajamente și țeluri care nu țin câtuși de puțin de imperative biologice. Mentea este cea care îi poruncește corpului, care îi conduce, care îi conferă libertăți sau îl restricționează. Corpul nu acționează niciodată independent de deciziile și motivațiile conștiinței și din acest punct de vedere putem afirma fără dubii prizonieratul corpului, dependența și subordonarea acestuia față de spirit. Poate că formularea cea mai fericită ar fi aceea că trupul este sclavul minții, al conștiinței în vreme ce sufletul este deopotrivă întemnițat în corp și înrobite de conștiință. Anticii se refereau la corpul fizic și la suferințele lui atunci când vorbeau despre sufletul întemnițat în materie, aveau în vedere ideea de reîncarnare, în vreme ce medievalii se refereau la ispitele, poftele și păcatele trupului eteric, ele corpului din gând. De aceea, e foarte important de stabilit, în funcție de diferitele curente culturale, domeniul de definiție al fiecăreia dintre noțiunile de corp și suflet vehiculate, căci nu e vorba de același formule. În perioada „revoluției sexuale” din occidentul anilor 60 spre exemplu, cel care a fost eliberat a fost nu doar sufletul, până atunci controlat tiran de o conștiință puritană, ci și trupul care asculta fidel, câinește de poruncile aceleiași conștiințe. Eliberarea a constat în înlăturarea vinovăției asociate dorinței și practicilor sexuale, iar odată cu volatilizarea sau diminuarea culpabilității și sufletul și trupul au avut de câștigat în ceea ce privește mijloacele de expresie și manifestare.

De asemenea distincția corp-trup merită discutată deoarece noțiunea de trup e asociată regnului uman, în vreme ce corpul poate fi și inanimat, poate fi un obiect pur material. De asemenea animalele și plantele nu au trup decât în contextul unor metafore antropomorfizante. Frigiderul, dulapul, asteroidul, punga sunt corpuri și niciodată trupuri. Așadar limbajul distinge între ceea ce reprezintă corpuri lipsite de conștiință care nu pot fi așadar autoreflexive și corpurile omenești, singureleacompaniate de spirit, de liber arbitru, de capacități de auto-definire etc.

În artă și în poezie este cel mai adesea vorba despre trupuri unde însăși cuvântul trup conține sugestia raportării corpului la spirit. Pentru a încheia discuția despre prizonierat, voi pune problema în următorii termeni: în orice relație de dependență există o anumită doză de nelibertate, polii relației se condiționează și constrâng reciproc așadar putem afirma că, dintr-o anumită perspectivă corpul este prizonierul sufletului, însă și reversul medaliei este la fel de veridic. Ceea ce aduce nou postmodernitatea este acesta viziune caleidoscopică asupra

lucrurilor, ea nu mai polemizează cu epocile anterioare și cu paradigmele lor dominante așa cum a făcut-o modernitatea, nici măcar nu putem vorbi de o paradigma proprie postmodernității ci de o încercare pacifistă a gândirii contemporane de a găsi cheia justă a fiecărei viziuni și concepții culturale istorice sau prezente, de a explica și de a înțelege fundamentele unor sisteme de idei sau ale unor mentalități colective... Postmodernitatea a renunțat la absolut, la încercarea de a găsi adevărul unic sau dreptatea sau etica perfectă. Nu mai există idoli sau demoni nici măcar în bătălia dintre vechi și nou ca în cazul epocii moderne. Aparent paradoxal, atitudinea deconstructivistă a creat terenul propice unei serii de recuperări istorice, însă acest lucru se întâmplă deoarece orgoliul de a clădi o lume a prezentului în detrimentul celorlalte a fost și el demontat, neutralizat: cu cât mai radicală este deconstrucția cu atât mai ușor de învins e ispita de a postula noi valori și sensuri, la fel de relative și de puțin perene.

Dacă la nivel de curent cultural, de tradiții sau școli de gândire pot fi distinse și sintetizate câteva tendințe clare în reprezentarea raportului suflet corp, în poezia contemporană ne întâlnim cu o varietate de modele și formule foarte greu de clasificat, deoarece nu mai există concepții dominante ci doar relicve ale unor viziuni crepusculare, care apar altor secole.

În cele ce urmează voi prezenta sumar, felul în care acest raport se reflectă în lirica unor artiști ai cuvântului reprezentativi pentru generația din care fac parte. Volumul lui Matei Vișniec, *„Înțeleptul la ora de ceai”*, reeditat recent sub titlul *„Orașul cu un singur locuitor”* aduce la rampă, printr-un lirism de factură parabolică, o concepție cheie a spiritului postmodern ce pune în discuție natura și veridicitatea reperelor ontologice cartografiate de o întreagă tradiție culturală europeană. Poetul sugerează că noțiunile

elementare, chiar arhetipale cu care jonglăm atât în gândirea curentă cât și în literatură sunt structuri lingvistice încărcate de sens a căror înlănțuire creează un univers autonom față de planul existențial. Lumea gândită nu este o oglindă a lumii reale, ci o dimensiune cu legități proprii, cu elemente a căror semnificație este distinctă de cea a lucrurilor numite prin limbaj. Poemul „**Călătorii sumare**” ilustrează subtil prăpastia ontologică dintre lumea reală și cea gândită, a semnelor, constructelor lingvistice. Arta este o formă de viață, care viață se petrece însă într-o dimensiune paralelă celei în care există fereastra, biroul, strada, trecătorul. Altfel spus lumea corporală și cea lexicală în care subzistă sensurile sunt paralele:

„Prin orașul lipsit de străzi
trec cântând pietonii lipsiți de trupuri

mâna mănâncă singură
pe o masă în bufetul gării
la fiecare două ore ciugulește
câte un bob de strugure

pe locul în care a stat vânătorul
s-a tolănit acum vulturul uriaș
în bazinul cu apă e liniște
înecatul s-a chircit pe treptele de piatră

peste cuvântul oraș
plutește cuvântul ceață

cuvântul om
privește
prin cuvântul
fereastră”.

Dacă ar fi să dau un nume de cod felului său de a scrie, aş spune că Matei Ghigiu practică o *poezie animistă*. Stările, ideile, imaginile capătă nume proprii, toate sunt duhuri, sunt ființe.

„Înspre noi vine acum o femeie-dovadă
Ne privește de sus, noi îi spunem câte ceva
Ea nu ne aude fiindcă e doar o femeie înaltă
Și se știe că aceste femei nu aud”.

Animismul este o caracteristică definitorie a stilului său. Aproape în fiecare poem, apare travestită, într-o altă nălucire, „femeia”. Există femei-arbori și femei-ispită, femei de fum și femei-muzică. Dacă în esoterica tradițională există patru elemente și un al cincilea care este un compus alchimic, universul lui Mat evidențiază încă unul, derivat: *elementul feminin* (fără nici o legătură cu întrupările

de sex femeiesc). Acest element este un produs hibrid al fuziunii dintre pământ (formă) și apă (trăire)... Tot ceea ce ține de eros și de filia se metamorfozează în apariții femeiești cărora însă nu le este contrapusă sau echivalată o suită de apariții bărbătești. Spiritul masculin este doar o ficțiune culturală, o metaforă. Ceea ce există ca esență a existenței, ca energie, corpusul de stare, vibrație, undă, manifestare naturală ține de principiul feminin. Conștiința umană e de gen masculin, dar conștiința nu este decât un rezervor de idei și construcții de nisip care se năruie peste noapte. Sevele, care curg prin noi și care ne compun identitățile interioare, fie că suntem întrupați în bărbați sau femei, țin de principiul feminin. Dragostea e femeie, mirarea e femeie, fericirea e femeie, tristețea e femeie, ceea ce ne atrage sau ne stârnește zbuciumul în întâlnirea cu celălalt este întotdeauna o manifestare a elementului feminin care ne poartă amprenta. Astfel că, în poezia lui Mat, ne întâlnim cu femeia-timp, cu mama-meduză, cu femei de o frumusețe „nimicitoare”, cu tot felul de nimfe și de iele.

Matei nu își trâmbează emoțiile, oricât ar fi de puternice, le conturează în tușe fine, ca și cum le-ar împărtăși în surdină. Uneori, pare că le-ar derula cu încetinitorul sau că ar vorbi în șoaptă... Însă poezia sa nu are nimic din specificul artei minimaliste; dimpotrivă respirația lirică e bogată, încărcată aproape baroc. Versurile sunt expresive prin ceea ce ascund în substrat, prin ceea ce e sugerat abia și nerostit:

„Vom trage la sorți dreptul la ultimul glonț
Doi care suntem cu doi care am fost
Minus câți vor mai fi cei care nu au înțeles mai nimic din toată
această zbatere interioară...
Rămânem cu coatele goale
La o masă cu un singur cuțit înfipt adânc în carnea crudă a
lemnului”.

E de observat aici antropomorfismul : „ carnea crudă a lemnului ”. Corpul inanimat capătă sub înrâurirea trăirii poetice rangul de trup. Asemeni unui pictor expresionist Ghigiu transferă propriile cobustii interioare obiectelor din lumea înconjurătoare și le descrie ca pe o extensie a sinelui. În poezia lui însă, nu există propriu-zis corpuri, ci doar forme de manifestare ale spiritului, mai exact un trup este o manifestare. Ceea ce tulbură în acest poem este ambiguitatea formulării. Versul „doi care suntem cu doi care am fost” ne trimite cu gândul la multiplicitatea identităților interioare, iar versul următor sugerează o suprapunere între imagoul „străinului” și „un personaj interior”, „o voce” pe care o percepem ca fiind proprie, dar care rămâne undeva la periferia ființei. „Toți cei care nu înțeleg” sunt o armată de chipuri lăuntrice, de euri indiferente, sunt proiecții ale alterității, sunt acele avataruri pe care lumea (exterioritatea) le-a sădit în noi, surpându-ne calea spre lucrurile care ne sunt cu adevărat proprii și vitale... Nu suntem în permanență aceiași, în noi conviețuiesc alternativ sau simultan o sumedenie de entități – vezi parabola Omului-lup din *Lupul de stepă* - dintre care doar unele înțeleg, „realizează” iubirea.

Mintea poate deveni uneori un teren minat care ne alienează de propria esență

sufletească. Matul este conștient de acest pericol, dar există și *Nocta* care veghează. „Nocta” apare în chip de preoteasă care oficiază toate ritualurile singurătății. E o voce interioară care te conduce prin întuneric. Între „tine” și „însuși” se află un coridor mai mult sau mai puțin opac. La unul dintre capete, se întrezărește ceea ce știi despre tine în prezent, la celalalt se află muza, îngerul, Nocta e acea parte a ființei proprii de dincolo de orizonturile oricărei prefaceri. Cineva din tine te ajută să înțelegi, să sperii, te trezește din coșmaruri, se travestește în iubită, în călăuză, în punct de sprijin. Cineva veghează asupra ta și îți trimite semne... Nocta e tandră, ocrotitoare, Nocta e lucidă, înțeleaptă, necruțătoare. Nocta e umbra care te urmărește în tot și în toate, Nocta dezvrăjește iluzii și decantează așteptări, Nocta e cea care îți șoptește în gând, cu o voce maternă: „nu fi prost, nu știi trăiești în substratul permanent al ploilor?”.

Prima generație de poeți postmoderni români, cea care practic a prefigurat revoluția limbajului poetic, și-a propus programatică să spargă toate canoanele formale și semantice moștenite de la generațiile anterioare și, prin mijloace de expresie asemănătoare structurilor muzicale din genul free-jazz, să surprindă descentrarea ființei, angoasa, deriva, neîncrederea, eșecul, altfel spus să exploreze zona abisală și întunecată a experienței omenești, dincolo de norme și criterii axiologice. Poeții moderni erau justițiar, moralisti, sentimentali, reformatori, raportau experiențele la anumite criterii ale idealității, iar saltul pe care îl fac postmodernii este spre o eliberare totală de orice demers teleologic, ei nu vor să destituie sau să răstoarne o ordine de lucruri și de sensuri, să justifice, să condamne, ci să exploreze, fără preconcepții și fără o miză clară, substanța nebuloasă a existenței individuale. Constrastele se estompează, granițele dintre categoriile antinomice sau complementare tind să dispară, chiar și aceea dintre trup și spirit. Trăirile sufletești se corporalizează metaforic, iar corpurile capătă proprietăți ale sufletului. Stări, experiențe sau examene de conștiință pe care un poet modern le-ar fi considerat lipsite de noblete sau de relevanță inundă spațiul virtual al poeziei postmoderne : e o abundență de expresii ale lașității, banalității, mizeriei omenești. Un fapt inedit este și acela că eul poetic încetează să mai fie una cu muza, să se mai substituie părții luminoase a ființei, să se erijeze în judecător al lumii sau în victimă, își pierde inocența, astfel că poate fi vocea unui sadic, a unui nevolnic. Dacă în modernitate poezia era mai degrabă o critică ținută la adresa lumii, în postmodernitate poezia capătă un timbru autocritic, autoironic, aproape mazochist. Eroul negativ tinde să fie însuși poetul, răzvrătit împotriva propriilor limite. Moralitatea lui nu mai este una declamată ci constă în gestul autoreflexiv menit să îl pună într-o lumină nefavorabilă, e modestie. Poetul nu își mai asumă instinctiv trăirile pentru a le revărsa în poezie ci se apropie de ele cu cinism și le observă cu ochi critic. Apare așadar o distanțare a conștiinței față de obiectul experienței subiective, o desprindere a eului creator de sine. Corpul și sufletul devin un tot unitar, privit însă cu detașare, cu luciditate cinică. Tandemul suflet-corp devine un compus indestructibil, simbol al individualității al separării dintre lucruri și ființe.

Poet remarcabil al generației 80, Traian T. Coșovei, apelează la imaginea trup-sufletului pentru a-și ilustra sentimentul înfrângerii, al dezamăgirii de sine.

Începusem să pierd frumos,
știam chiar să pierd frumos
(întîi trupul tău aurit de o neliniște fără de margini,
apoi cuvintele tale pe care dintr-odată
nu le mai puteam străbate
cu nervul subțire al dragostei).
Pierdeam frumos —
jumătate de nor îți acoperea umărul stîng
pe care îl ridikai adesea la întrebările mele
în timp ce eu pierdeam întruna, dar foarte frumos
așa cum foarte frumoasă putea să pară
pasărea de fier crescută pe umărul drept
al celui aidoma căruia nu voi mai fi niciodată

Singura alegorie posibilă pentru ceea ce ar putea însemna unicitatea individului este corpul. Dovada că suntem unici e în gene, în fizionomie. În mod analog, sufletul are o amprentă unică, însă invizibilă și impalpabilă și de aceea corpul este concept de către poet drept partea tangibilă a sufletului.

Călătorind în timp cu o generație, observăm că raportul suflet-corp este încă prezent în formula sa dihotomică prin care corpul e asimilat materiei, iar sufletul spiritului. Ceea ce ține de corp are greutate și inerție. În lirica Ilenei Mălăncioiu corpul este un mijloc prin care sufletul poate fi înfrînt, umilit, forțat să abdice de la rosturile proprii, dar și element de sacrificiu necesar eliberării interioare. Trebuie ținut cont, desigur și de contextul social în care aceasta și-a compus poemele, de faptul că versurile sale erau aluzive la adresa sistemului concentraționar, că exprimau voalat, subtil o formă de protest la adresa unei orânduiiri inumane, în care sufletul era șantajat și terorizat, iar integritatea ființei întrupate era permanent amenințată. Conștiința ei poetică sângerează, versurile ei transpiră durere și o revoltă densă, gata să explodeze, care ilustrează sugestiv o atmosferă insuportabilă. Metafora devine armă prin care este denunțată oroarea socială:

„Numai Trupul

Avea linia vieții în talpă
Si eu mă uitam îngrozită la linia vieții lui
Care părea foarte lungă
Și el îmi simțea ochiul ca pe un cui.

I s-a părut firesc să mi-l scoată
Deși se putea foarte bine
Să scape de îngrozitoarea durere
Mutându-si talpa aspră de pe mine.

Ochiul meu care-a plătit totul
Sade acum în palma lui
Ca un copil cățărat

În vârful unui gutui.

Numai trupul rămas încă viu
Dar nevăzător
Mai clatină din când în când
Imensul picior.”

În acest poem trupul are semnificație duală : este pe de o parte un simbol al puterii care strivește, imagine a unei poveri cumplite și pe de altă parte, paradoxal, un simbol al fragilității și neputinței. Corpul în sine e doar o pârghie a puterii sau slăbiciunii.

În schimb, în poezia Constanței Buzea nu există corp sau sugestii referitoare la fizionomia omenească. Lumea se compune dintr-o suită de peisaje, resorturi și întâmplări impalpabile, totul e metafizic, totul se petrece într-un decor abstract-eteric. Fără a fi cu premeditare o poezie a esenței, căci adeseori ceea ce versul Constanței Buzea surprinde este tocmai efemerul, singularitatea unor momente sau trăiri, irepetabilul sau chiar „căderea”, creația sa eludează grațios tot ceea ce ar putea fi o trimitere la corporalitatea umană. Există un singur corp care merită invocat în vers și anume acela al naturii. Este spectaculos cât poate fi de încărcată lirica Constanței Buzea de simboluri vegetale. Dacă în poezia lui Matei Ghigiu avem de-a face cu o formă de animism prin care lemnul se umanizează, în cea a poetei generației 60 umanul se vegetalizează sau, în tot cazul, este sugerat și definit în analogie cu elemente ale naturii care aparțin altor regnuri:

„Nu vreau să deger, frigul e
cumplit,
Păsări se înfășoară în sinea lor
și rezistă,
Puține cad ca pietrele pe
pământ.

Ninge, ninge și când nu ninge

pare că ninge,
Ninge pământ asupra cerului,
Și când e moină cad zăpezi din crengile norocoase.

Eu am crezut în contemplare,
Zăpada m-a văzut și m-a acoperit,
Dar câte clipe calme sunt într-o ninsoare?

Câte clipe calme pe un munte nins cu brazi troznind,
Și câtă rășină abia mai salvează lemnul de frângere?"

Generația 2000, așa cum apare identificată de critică, este una a poeziei incisive, seci, cinice, care operează chirurgical asupra sentimentelor și expresiilor emoționale încercând cu premeditare să le extragă lirismul, candoarea, este o poezie hotărât anti-poetică, deconstructivistă, care atacă însăși fundamentele milenare ale artei versului. Dacă în antichitate poezia este asociată muzicii, în evul mediu misticii, în renaștere umanismului, în iluminism idealității, în romantism sfâșierii și contradicțiilor lăuntrice, în existențialism revoltei, în doile și nihilismului, ei bine în postmodernitate poezia devine mijloc de auto-flagelare a unui suflet care și-a pierdut reperele, a unui suflet amnezic, bătrân și mohorât, secătuit de vlagă. Este o poză morocănoasă, deliberat urâtă, acidă, dizgrațioasă care se adresează sieși și nu vrea să comunice decât amărăciunea și lehamitea acumulate într-un suflet care s-a născut tarat. Revolta nu mai este una aprinsă, pasională ci una letargică, asemeni radiației unei stele albe, pitice. Ceea ce rămâne în mod decisiv de natură poetică în lirica acestei generații este un anumit filon de trăire care curge în penumbra expresiei, camuflat de formă. Nici o metaforă în sensul tradițional și lexical al termenului, nici o structură, nici un artificiu stilistic din regnul celor tradiționale nu mai sunt cultivate, dimpotrivă, sunt rejectate cu intoleranță.

Ne întâim acum cu o poezie descentrată, lispită de acel „axis mundi” pe care îl reprezintă sintaxa psihismului colectiv, o poezie articulată în jurul unui univers particular prin excelență în care forma generează fondul, dar se instituie cumva arbitrar, fiind deliberată doar în virtutea criteriului insolitului. Forma creează sensuri, însă nu neapărat sensuri lizibile, asociabile unui filon de trăire reprezentativ pentru un for subiectiv distinct de cel al autorului. Toate acestea vorbesc despre un sentiment general de alienare a individului în lume, ființa umană se simte dezaxată, străină de o realitate asupra căreia nu are controlul și care pare că ar vrea să o anihileze. Lumea devine o platformă primejdioasă, încărcată cu substanțe toxice pentru suflet.

Citind această poezie a neantizării ființei, gândul cititorului se înneacă în apele scriiturii, e absorbit de text într-un mod care îi închide orizonturile, e prins într-un univers care-i provoacă oroare, care îl scoate din sine și îl aruncă în haos... Se produce un fel de ieșire din lume, însă în sens contra-oniric și contra-cathartic. Empatia receptivă nu se poate institui în fața unei creații al cărei obiect îl lasă rece până și pe autorul ei. Noile forme literare sunt saturate emoțional, sunt cu premeditare anti-trăiriste. Creatorii manifestă un cinism virulent întors împotriva propriei ființe. O întrebare care se ridică este: cum ar putea cititorul să rezoneze

empatic cu un manifest de refuz al simțirii? Cu o operă ale cărei straturi tectonice sunt făcute din sedimente de emoții negative?

Că această poezie reflectă o anumită stare de degradingoladă a psihismului colectiv, o formă de nevroză și astenie spirituală generalizată este limpede. Dar în ce măsură oamenii, cei avizi de lectură, caută în artă doar radiografia unui corp al lumii lovit de diverse maladii, nu e la fel de evident. Mai mult ca niciodată lumea pare a fi sătulă de ea însăși. Ființa individuală resimte acut această lehamite și-o tălmăcește într-o formă de plictis de sine.

Reducerea tuturor sugestiilor la elemente fizionomice se profilează în vers simultan cu dezgustul, iar acest lucru conduce inerent spre asocierea corp-dezgust. Corpul uman pare că înghite ca un monstru saturnian universul tuturor reprezentărilor posibile, dat fiind că domină imagistica poetică sub aspect negativ și devine practic unica unitate de măsură a tuturor trăirilor, ideilor, stărilor, a amalgamului de pulsuni lăuntrice, iar în aceste condiții imaginea corpului uman ajunge să se substituie unui uriaș malefic, devine sinonimă căderii dintr-un paradis imemorial în abisul crizei de sens.

Unul dintre cei mai reprezentativi poeți ai acestei decade, Claudiu Komartin, își concepe poemele după un algoritm original în raport cu aceste tendințe dominante, pe care le-am enumerat mai sus, iar ceea ce dă un surplus de calitate versurilor sale este tocmai inadecvarea la embargourile și standardele impuse de curentul literar din care face parte. Cândva actorii din trupa lui Brecht supuneau că spectacolele lor au fost reușite pentru că n-au reușit să se subordoneze complet formulei teatrale și interpretative propuse de Brecht. N-au reușit să joace întru totul „alb”, neutru, detașat, și-au asumat într-o oarecare măsură personajele, iar acest lucru a contribuit substanțial la succesul de public. O artă complet descarnată de elementul emoțional, care nu invită la empatie și transpunere ci doar la reflecții cu „sânge rece” nu poate fi asimilată ca artă, deoarece elementul esențial atât în creație cât și în receptarea artistică este factorul de coeziune a comunicării pe care îl conferă empatia estetică, care nu se poate produce dacă nu există în joc elemente de natură emoțională. O artă fără emoție este doar artificiu al gândirii, sufletul nu se lasă antrenat într-o astfel de convenție decât superfluu, fără însă a-și da adeziunea de credință, aceea care transformă un act de comunicare în experiență estetică.

Poezia lui Komartin este surprinzător de lirică, de „anacronică” în stil. Artistul dialoghează cu lumea actuală, o face însă cu suflet de romantic și nu de postmodern. El nu este un copil al contemporaneității, iar suferința lui ale cărei combustii tanspar în vers este una, așa zice tipic artistică, a inadecvarii la mediul contingent. Spiritul său aparține altui veac, nu istoricește romantic, ci lăuntric, criza de ideal se resimte în poezia lui dureros, emoțiile pe care aceasta le pune gaj sunt unele clasice în sens liric, el nu încearcă nici să dezestetizeze suferința, în forma ei primară, nici să estetizeze artificial chestiuni anodine așa cum încearcă majoritatea colegilor săi de generație. Ceea ce putem afirma este că poezia lui transportă suflul unor ingrediente peren poetice, că nu se dezice radical de o anumită tradiție a trăirii lirice:

„În orice parte mi-aș întoarce privirea sunt numai eu:
eu, melancolicul
eu, absorbit de tragedii care nu mai mișcă pe nimeni,
sângerând în ritmul lent al mărșăluirii armatelor
eu și iar eu,
umăr la umăr,

singurătate lângă singurătate:
ghemuit în epava trupului,
cu ochii țintind halucinați spasmul din revolta astrelor.”

Deși valorile pe care le pun în vers sunt diferite, creațiile poetice ale tuturor curentelor și erelor culturale au un element comun: umanitatea sentimentelor la care fac referire. Această umanitate a trăirii exploatate estetic este numitorul comun, planul de referință care face posibilă contagiunea artistică. Oricât de mult s-ar schimba lumea la față, e necesar un element catalizator, un liant între sinele care exprimă și cel care receptează, care să permită artei să rămână fapt de comunicare, iar acest legatito nu poate fi decât un aspect al universalității ființei umane. Altfel spus, cititorul trebuie să resimtă alienarea și însingurarea poetului și nu să se simtă singur și străin în fața poeziei lui.

Tot Komartin este cel care reușește să surprindă, în vers, cele câteva tușe caracterizante ale generației actuale de artiști, dovedind că este nu doar un exponent al unei orientări culturale ci și un interpret critic al ei:

„Scriu.
Scriu încrâncenat.
Sumbu.
Ca și cum aș lupta”.

Cel mai bine scriu, când nu scriu, ci aștept cu ochii înfiți în soarele arzător și mă simt ca un derbedeu sclipitor și primejdios. Sunt laș când scriu, căci eu cu lașitatea înaintez, până dincolo de granițele care altfel mi s-ar părea nefirești.

Scrisul meu este nefiresc pentru că privirea mea puternică a paralizat și astfel îmi port cu o pricepere nelămurită, cu o distincție bizantină, cu plictiseală în fond slăbiciunea și neputința, singurătatea, teroarea: destinul biologic al speciei mele”.

Poetul deconspiră un amănunt relevant în ce privește o anumită trăsătură distinctivă a mentalității, nu doar comune ci și intelectuale, curente: destinul omenesc a migrat din zona spiritualului în cea a biologicului. Contemporanii nu mai percep destinul ca pe o entitate suprapersonală și supranaturală, ca pe un joc al hazardului obiectiv, cum sugerau suprarealiștii sau ca pe o voință a vreunui zeu tiran ori iubitor de oameni, ci ca pe un fapt biologic, viziune ce vine să întregască tabloul „căderii în trup” și în materialitate a ființei. Acest amănunt esențial este cheia discursului liric în vogă, exploatarea ficțională a corporalității devine normă stilistică, fundament al expresiei poetice. Unii autori reușesc să se sustragă în mod fericit acestui tip de „dicteu” jonglând cu el într-o manieră care depășește țelurile programatice ale curentului. Însă majoritatea poezilor pare a fi subjugată de o obsesie compulsivă a referinței la cele fiziologice, iar acest exces de elemente corporale îi dă poeziei o greutate „materială” greu de suportat, o înnămoalește, o îngroapă. Toate aceste trimiteri la detalii trupesti, aglomerate într-o înșiruire de sensuri și imagini ne-convenționale, pot fi sufocante, derutante și chiar iritante, ele opturează ca o barieră de plumb,

accesul cititorului spre zona reveriei, căci fundamentele fanteziei omenești se află într-o pătură ancestrală de simboluri, imagini, reprezentări care presupun mai degrabă conexiuni cu cele transcendente decât cu cele imanente, mai precis sufletul e deprins să reacționeze la reprezentări ale naturii sufletești, iar trupul la stimuli fizici.

Un poet tipic al generației „filo-corporale”, Dan Sociu, încearcă prin vers, să bagatelizeze orice aspirație omenească, să dezarticuleze toate eforturile posibile ale ființei, să reducă orice gest, orice stare, orice demers la statutul de „lucru” printre alte lucruri nesemnificative. În poezia lui ne întâlnim cu o topică a realului în care totul e haotic, descentrat, bezmetic, în care se întrepătrund, ca într-un puzzle absurd, imagini din dimensiuni paralele: formule specifice navigării pe internet se întâlnesc în aceeași curgere a versului cu șobolanii de gunoi și berea de pe masa restaurantului. Lirica sa este împănată cu nenumărate sortimente de gratuitate și nimicnicie. Acestea sunt niște versuri cheie care rezumă viziunea de fond ce transpare în poeziile lui Sociu:

„spune-mi
cel mai rău lucru
care ți s-ar putea
întâmpla
și imediat
ți-aș putea descrie
un altul
mai groaznic.”

În magma textului sunt încrustate zeci de chipuri ale zădărniciiei, înlănțuite într-o rețea nebunească, din care nu mai e nimic de înțeles:

! ”Numele acestui fișier e spital când îl închid sînt întrebate salvați
modificările făcute în spital?
Trecerea la ora de iarnă îmi provoca voluptate când eram copil
încă
un simț pierdut. Mulțimile care așteaptă la semafor sunt o forță.
.....
Fumezi numai iarba homegrown poate așa o să uiți că la tine
acasă
nu creștea nimic.
Să spui Parisul sora mai mare a Bucureștiului ca și cum aș avea
eu
o soră mai mare în Paris.

Nu există emoticoane
pentru ce simt acum
parcă ducem împreună
copilul beat la școală.”

Adeziunea față de corp și de experiențele trupești este cât se poate de explicită și exploatată, este materia primă din care sunt modelate versurile. Corpul este principalul obiect de referință, într-un univers descompus, în care nimic nu mai are însemnătate și în care sufletul și-a pierdut identitatea sau mijloacele prin care să și-o poată defini. Corpul devine simbol al persoanei, a exista înseamnă a avea un trup, deși mai corect ar fi să spunem că în contextul artei contemporane corpul nu mai este o proprietate, un bun al ființei, un vehicol al sufletului ci însăși forma lui materială, omul nu mai are corp ci este corp este totuna cu corpul, așadar a exista înseamnă nu a avea ci a fi o întrupare.

Însuși eul poetic tinde să se obiectifice, în sensul transformării sale din subiect care contemplă lumea în obiect al ei, un obiect rătăcit printre altele, distincte și egal lipsite de importanță. Într-un studiu publicat în colecția „Artă, comunitate și spațiu public”, Adrian Bojenoiu ridică această problemă a migrării subiectului spre obiect: „idealul oricărei metafizici este acela al unei lumi subiect, în cadrul căreia obiectul nu este decât o întâmplare, o apariție relativ simplă în calea subiectivității. „Destinul de obiect nu a fost revendicat de nimeni” susține Baudrillard, obiectul este rușinos, pasiv, înjositor, alienare pură, singura sa speranță este de a intra într-o dialectică din care să se nască o evanghelie ce îl poate transfigura în obiect”. Ei bine, în poezia corporalității, fie eul devine lucru revendicându-și destinul de „obiect”, fie lucrurile ajung să îi umple orizontul să îl subordoneze, să îl substituie. Eul devine un angrenaj al unei uriașe mașinării cosmice, un mecanism, o „statuie cinetică”, își pierde statutul de judecător sau mentor al lumii. Sufletul și corpul fuzionează în această poezie infra-realistă, iar întrebarea care se ridică este dacă trupul este cel ridicat la rang de ființă autonomă sau dacă, dimpotrivă, sufletul își pierde atributele și devine obiect, formă pură, adică tot un fel de corp. Care este

statului ontologic al corpului? Este un subiect sau mai degrabă un obiect? Cât de multă individualitate deține?

În contextul matriței poetice pe care o propune generația 2000 senzațiile și simțurile preiau rolul ce le era hărăzit sentimentelor în poezia modernă. Busola axiologică nu mai este apanajul discernământului moral și intelectual ci este instrumentar al senzației într-un univers poetic în care gunoiul și duhoarea sunt personaje principale și nu invocate sub formă de aluzie, de alegorie, de simbol, ci la modul primar, material. Lumea actuală este una naufragiată și îngropată în materialitate, eforturile strămoșilor de a accede niveluri superioare de existență au fost înfrânte, iar omul zilelor noastre este unul împotmolit în corporalitate:

„Am scris toată dimineața
și la telefon
mi-au spus:
stai liniștit,

ultimul lucru
pe care-l vei simți
nu vor fi
cuvinte -

în cel mai bun caz
mirosul unui perete
public”.

Poezia lui Dan Sociu este, în ultimă instanță una angajată, de critică socială care denunță ironic-acid grotescul și mizeria umană. În „ce-i trebuie unui bărbat” prin câteva tușe, puternice, schițează sarcastic portretul mitocanului posedat de machoism, ridiculizând în acest fel aspectele cele mai sordide ale sexismului actual:

„Ce-i trebuie unui bărbat -
o bară
sau patru metri țeavă de aluminiu,
douăzeci metri fier beton
diametru șase,
patru metri pătrați tercot,
două kilograme vopsea,
curele de piele,
un deal înalt -

ca să se pișe de foarte sus
peste orașul natal”.

În încheiere voi relua tema introductivă a corelației dintre artă și filosofie. Discursul deconstructivist se răsfrânge în toate domeniile sociale, inclusiv în artă, iar corpul este unul dintre subiectele fetiș ale postmoderniștilor: Foucault, Derrida, Deleuze. Poezia contemporană încearcă să pună în practică anumite deziderate ale filosofiei, să le experimenteze, să le testeze în condiții de laborator. Ce va ieși din această suită de încercări-pilot, ce altă ordine și ce nou corp al lumii, rămâne de văzut.

BIBLIOGRAFIE

Ghiu, Bogdan (2007), „Evul Media 100 - Sad but TRU!(Articol)

<http://atelier.liternet.ro/articol/4299/Bogdan-Ghiu/Evul-Media-100-Sad-but-TRU.html>
(accesat la 12 noiembrie, 2010)

Crîșmăreanu, F. (2008) „Cartea de filosofie”, în, *Convorbiri literare*. 142(1):129-130

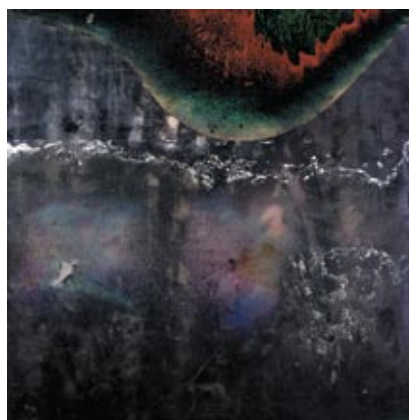
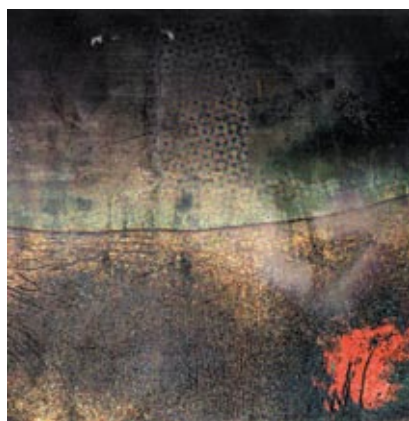
Bojenoiu, A. (2003), „De la concept la obiect”, în, Rațiu, Dan Eugen și Mihali, Ciprian (coord.), *Artă, comunitate și spațiu public. Strategii politice și estetice ale modernității*, Cluj-Napoca: Casa cărții de știință.

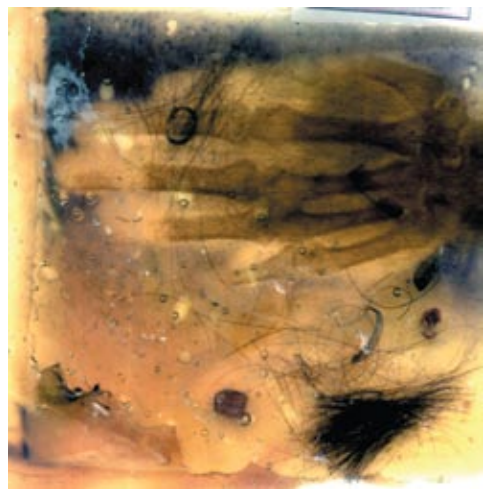
Johnson, M. (1987), *The body in the mind*, University of Chicago Press.

Komartin, C. (2007), „Păpușarul și alte insomnii”, București: Vinea.

Leder, D. (1990), *The absent body*, Chicago, University of Chicago Press.

Poezii publicate pe site-ul www.clubliterar.com







CORPUL REFLECTAT ÎN FOTOGRAFIA POSTMODERNĂ DE DUPĂ 1975

Față de experiențele conceptuale din fotografia anilor '60-'70, când aceasta a jucat rolul de documentare obiectivă, în ultimele trei decenii, situația s-a schimbat semnificativ. Noile relații și strategii culturale, subsumate postmodernismului, și-au regăsit expresia și în asumarea mult mai explicită de către artiștii fotografi a discursului social, politic sau economic. Recurgerea la vechi stiluri fotografice, de la pictorialism, la experimentele formale interbelice, au dat o dimensiune mult mai estetică, chiar artificială fotografiei postmoderne. Nu este întâmplător, în anii '80, fotografia color, mai seducătoare, a fost folosită de mulți artiști, după ce, timp de aproape două decenii, fusese în umbra imaginii alb-negru, mai austeră și mai adecvată spiritului artei conceptuale.

Reprezentarea corpului uman în artele media, acele arte care utilizează tehnologia cu precădere, trebuie analizată în contextul schimbărilor semnificative din contextul cultural de după cel de-al doilea război mondial, când, mijloacele tehnice de comunicare în masă, din „transportatori” ai mesajului, au devenit parte integrantă a culturii. Starea culturală caracteristică acestei etape istorice a fost denumită postmodernism, termen utilizat pe scară largă în textele filosofice și studiile culturale începând cu mijlocul anilor '70. Gândirea filosofică postmodernă se constituie prin punerea în discuție a viabilității proiectului iluminist de cunoaștere rațională a lumii, continuând cu o critică a proiectelor emancipatoare

de sorginte umanistă din filosofia lui Nietzsche, Marx, Freud, Heidegger sau Wittgenstein.

Jean-François Lyotard, unul dintre teoreticienii importanți ai postmodernismului, afirma că în societățile postindustriale contemporane, legitimarea cunoașterii se pune în afara marilor povestiri, sub avântul tehnicilor și tehnologiilor de comunicare, care au deplasat accentul pe aspectul lingvistic¹. Postmodernitatea, regândeste raportul cu istoria, care nu mai este privită ca o sumă de eveniri în succesiune cauzală și temporală, deconstruindu-se astfel modelele speculative care țineau să devină realitate. Paradigma generală a progresului și înnoirii continue, specifice modernității, nu a mai inspirat încredere, revenindu-se la trecut nu în forma venerației din epocile pre-moderne și nici prin disprețuirea prezentului, ori încetarea scrutării viitorului². Particularizând la artele vizuale, dacă în anii '60-'70 artiștii au cultivat austeritatea formală în arta minimală, punând în prim plan conceptul și procesul artistic în fața finalității obiectuale a unei lucrări de artă, în deceniul următor s-a produs o schimbare fundamentală prin eliberarea artelor plastice tradiționale din „chingile” raționalității riguroase și a obiectivității percepției realității sociale și politice. Energiile subiective, senzualitatea fizică, imaginația fără limite și re apropierea de pictură, desen și sculptură au definit artistul postmodern al anilor '80 ca un „creator de lucruri” mai mult decât unul de idei și atitudini. Aici trebuie menționat că aceleași caracteristici pot fi regăsite și în fotografia și filmul video din aceeași perioadă, unde interesul pentru pictorialism, subiectivitate și plasticitatea imaginilor electronice a înlocuit gândirea austeră anterioară. Dacă arta primelor două decenii de după război își propunea să participe la transformarea societății prin difuzarea unor procedee și materiale noi, arta anilor '80 nu mai hrănea iluzii de acest tip³. În spiritul postmodern, noile lucrări de artă erau purtătoarele memoriei culturale ale altor lucrări, prin folosirea citatelor sau prin utilizarea unor vocabulare anterioare.

CONSTRUIREA IDENTITĂȚILOR POSTMODERNE

Spre deosebire de societățile tradiționale, unde identitatea individului era fixă și stabilă, conform sistemului tradițional de mituri, în modernitate, ea devine mobilă, multiplă, personală și supusă schimbării și înnoirii⁴, fiind pusă în legătură cu dezvoltarea unui sine individual și unic. Odată cu dezvoltarea societății de consum din perioada postbelică, identitatea modernă a fost pusă în legătură cu stilul, cu crearea unei imagini și cu modul în care arată individul⁵. Astfel, fiecare putea să își construiască propria imagine, de multe ori influențată de societatea de consum. De fapt, identitatea înseamnă o descoperire și o afirmare a unei

1 Lyotard, Jean-François (2003), *Condiția postmodernă*, Cluj-Napoca: Idea, p.33

2 Zaharia, D.N. (2002), *Estetica postmodernă*, Iași: Editura Dosoftei, p. 15.

3 Bonito, Achile (1983), *Les événements de l'art contemporain dans le monde*, în: Catalog ART 82, Paris: Robert, p. 164.

4 Kellner, Douglas (2001), *Cultura media*, Iasi: Institutul European, p. 275.

5 *Ibidem*, p. 277.

esențe sau un construct din materialul și rolurile sociale disponibile⁶.

Odată cu ritmul de schimbare tot mai accelerat din societățile moderne, asistăm în paralel la o diluare a identității care devine mai fragilă. Datorită proceselor sociale care uniformizează indivizii în contextul unei societăți dominate de cultura media, birocratizate și raționalizate, dintr-o perspectivă postmodernă, individul se fragmentează și dispare într-un flux discontinuu de momente construind, împreună cu alte identități, o masă. Conform multor teorii postmoderne, cultura media a devenit centrul privilegiat al imploziei identității și fragmentării individului.

Corpul reprezentat cu scopul de a reda identitatea sexuală, rasială ori socială a fost în anii '80 un motiv des folosit de artiștii media, care s-au îndepărtat de formalismul realist al imaginilor moderniste.

Fotografiile realizate de Cindy Sherman sunt bazate pe o metodă des întâlnită la artiștii postmoderni: folosirea citatului cultural. Artista își folosește propriul său corp, devenind subiect și obiect în același timp, cu scopul de a analiza imaginea socială a femeii în societățile de consum occidentale, construind personaje feminine tipice inspirate din cinematografie, modă și publicitate. În seria de fotografii „Untitled film stills / Cadre fără nume din filme”, din 1979, ea simulează, într-o regie atentă la detalii, tipologii feminine din filmele de serie B ale anilor '50, de la gospodine, tinere adolescente până la star-uri, toate având în comun vulnerabilitatea, slăbiciunea, caracteristici ale imaginii femeii din media primului deceniu de după război⁷. O altă etapă a artistei a fost la începutul anilor '80 când personajele feminine, întotdeauna interpretate de artista însăși, au fost prezentate în imagini color de mari dimensiuni în interioare feminine,

private, pentru ca apoi ea să evolueze către o viziune grotescă, macabră și fragmentată a corpului feminin, prin adăugarea de proteze și apoi raportarea la picturi cunoscute din istoria artei. În această perioadă, Sherman a vrut să prezinte corpuri artificiale, fetișizate de privirea masculină, uneori fragmentate și greu identificabile.

Un caz aparte în artele vizuale, în care identitatea este construită prin anularea restricțiilor sociale și a convențiilor bunului simț public, este cel al artistei Annie Sprinkle. Fost star porno și prostituată, ea a intrat în teritoriul artelor prin explorarea a tot ceea ce are de-a face cu plăcerea, toate experiențele ei erotice fiind sursa pentru întrerinderile ei artistice, fie ele performance-uri, fotografii regizate, campanii publicitare, ori texte teoretice. Annie Sprinkle a creat o nouă dimensiune a sexualității feminine, care trece peste barierele cenzurii publice vorbind despre intimitate, tristețe sau bucurie, proiectul său nonconformist fiind la granița dintre artă și pornografie. Pentru ea există o directă legătură dintre sexualitate și politică, lucru afirmat și de Michel Foucault când vorbea de disciplinarea corpurilor.

Fotografiile lui Robert Mapplethorpe din anii '80 pun în prim plan corpul masculin, atribuindu-i o nouă importanță culturală și politică în timpul maladiei SIDA și a afirmării minorităților sexuale. În afară de dimensiunea lor erotică explicită, ce pune în discuție modul de reprezentare a homosexualității masculine, imaginile lui Mapplethorpe depășesc barierele rasiale și etnice. Ele sunt și o critică a sexualității implicite din imagistica publicitară ce apelează subliminal la sex pentru a crea dorința de consum a produsului. Decizia sa de a portretiza nuduri de bărbați homosexuali și de a arăta explicit orientarea lor sexuală a fost una politică. Anii '80 în Statele Unite și Marea Britanie au creat frustrări și anxietăți în rândul comunităților artistice liberale din cele două țări prin impunerea forțată a valorilor conservatoare și intolerante promo-

6 *Ibidem*, p. 277.

7 Pultz, John (1995), *Photography and the body*, Londra: Everyman Art Library, p. 50.

vate de regimurile politice ale lui Ronald Reagan, George Bush Sr. și Margaret Thatcher. Campaniile oficiale împotriva feministelor, a homosexualilor și a lesbi-enelor, precum și a imaginilor ce reprezentau sexualitatea, au limitat libertățile câștigate în deceniul anterior. Acest fapt a influențat viziunea unor artiști precum Mapplethorpe, Andres Serrano, care a legat sexualitatea corpului de teme politice ori religioase, sau Jeff Koons, ce a apelat la kitch-ul sexy și imagistica pornografică, pentru a-și dezvolta viziunile artistice.

Un alt subiect important abordat de Mapplethorpe, Serrano și mulți alți artiști a fost efectul devastator al maladiei SIDA în anii '80-'90. Fotografiiile lui Andres Serrano, realizate în pur stil formalist, analizează relația dintre corpul uman, religie și politică. Imaginile de mari dimensiuni ale fluidelor corpului uman - sânge, lapte, urină, spermă -, nu trebuie apreciate doar datorită calităților de expresivitate vizuală, ci mai ales pentru faptul că sunt semne ale corpului. În contextul maladiei SIDA, ele sunt și purtătoare virusului HIV. Proiectele fotografice ale lui Serrano au stârnit controverse. El își explică lucrarea sa „Piss Christ” din 1987, ce reprezintă un crucifix imersat în urina sa astfel: „Am vrut să fac o legătură dintre corporalitatea mea și figura lui Christos, prin găsirea unui sens spiritual corpului meu”⁸. Un alt proiect ambițios al artistului a fost fotografierea corpurilor moarte dintr-o morgă din Statele Unite. Încadrând doar detalii ale unor corpuri tinere, izolate de context, Serrano a creat iluzia că ele aparțin unei persoane în viață, metaforă a aparențelor înșelătoare ale corpului.

Radicalizarea discursului artiștilor menționați mai sus este un rezultat al contrângerilor politice ale epocii. Încă o dată, corpul uman și reprezentările sale au fost un fin „barometru” al „mișcărilor seismice” din câmpul social și politic. De fapt, atunci când există o traumă sau o presiune socială, artiștii simt nevoia să privească mai atent către corpul lor, ca modalitate pentru a-și exprima nemulțumirile și frustrările.

CORPUL ȘI ACTIVISMUL MEDIA

Mișcările revendicative de la sfârșitul deceniului 7 care, pe fundalul împotrivirii față de războiul din Vietnam și față de structurile sociale conservatoare au pornit din mediul universitar și artistic și au încercat să le promoveze în spațiul public. Experiența traumatizantă a acestui război, i-a determinat pe mulți dintre membrii Noii Stângi din Statele Unite și ai mișcării pacifiste să privească cu interes către teoriile marxiste, de la care s-au dezvoltat o serie de noi teorii radicale⁹. Discursurile referitoare la rasă, clasă, etnicitate, orientare sexuală, naționalitate au oferit posibilitatea teoreticienilor să includă în analizele lor fenomene sociale care până atunci fuseseră ignorate.

În anii '70, teoriile feministe, câștigând o platformă teoretică s-au extins rapid în lumea occidentală. Revolta femeilor împotriva practicilor opresive și discrimi-

8 Pultz, John (1995), *Photography and the body*, Londra: Everyman Art Library, p. 159.

9 Kellner, Douglas (2001), *Cultura media*, Iasi: Institutul European, p. 34.

natorii din cadrul societăților de tip patriarhal, dominate de bărbați, a fost făcută pe baza teoriile marxiste sau psihanalitice. Ideile feministe au fost promovate nu numai în campusurile universitare sau în galeriile de artă, ci și sub forma unor proteste de stradă. Așa cum au explicat anterior, odată ce spiritul protestar al generației *hippie* a fost depășit, aceleași idei trebuiau să fie promovate prin mijloacele media, de la spotul publicitar de televiziune la panourile publicitare stradale, mai eficiente pentru a ajunge la publicul țintă.

Barbara Kruger a combinat în imaginile sale texte cu imagini fotografice folosind aceleași tehnici pe care le-a învățat în timpul în care a lucrat ca grafic designer pentru reviste comerciale pentru femei ce promovau frumusețea, moda și relații convenționale heterosexuale. Imaginile sale, de multe ori ocupând întreg spațiul galeriei, examinează din perspectivă feministă rolul corpului feminin de vehicol de marketing pentru vânzarea produselor cosmetice sau vestimentare. Ca și în sloganele publicitare, textele folosite de artistă se adresează privitorului la persoana a doua pentru a stabili o aparentă relație directă și intimă cu acesta. În proiectul „My Face is Your Fortune / Fața mea este averea ta”, din 1982, artista se adresează privitorului masculin în mod normal reduce corpul feminin la un semn sexual.

Mult mai radical este grupul de artiste feministe *Guerilla Girls*, care, prin fotografii și afișe expuse în galerii și spații publice, atacă modul de reprezentare a femeilor artiste în instituțiile de artă. În foto-litografia „Do women have to be naked to get into the Met. Museum? / Trebuie ca femeile să fie dezbrăcate pentru a fi admise în Muzeul Metropolitan?” (1989), grupul *Guerilla Girls* critică poziția tradițională a femeilor în artele vizuale, văzute mai mult ca obiecte pentru inspirația bărbaților decât ca producători de artă. Comentariul acestui grup artistic față de problema corpului feminin este făcut prin trei moduri¹⁰. Primul ar fi analiza diferențelor de gen (gender) determinate cultural pe baza corpului feminin. Al doilea este evidențierea acestor diferențe în reprezentarea corpului feminin de-a lungul istoriei artei. Al treilea mod este strategia performativă, prin care artistele, purtând măști de gorile cu scopul de a-și ascunde identitatea dar și pentru a nu mai fi un subiect sexual pentru privirea masculină, au diferite intervenții în spații publice sau instituții artistice. Acțiunile lor funcționează și ca mascarade prin care este criticat modul prin care corpul feminin este construit de privirea masculină (male gaze) ca „celălalt corp”.

ANII '90: CORPUL - MARTOR ÎN FOTOGRAFIA DOCUMENTARĂ

Fotografiile lui Cindy Sherman, Robert Mapplethorpe sau Andres Serrano, erau realizate în studio în condiții de iluminare și expunere atent urmărite și controlate. Încadrarea și cromatica subiectelor făcea ca imaginile obținute să fie autonome față de realitate, spațiul lor fiind unul artificial, construit cu atenție și

10 Pultz, John (1995), *Photography and the body*, Londra: Everyman Art Library, p.166.

meticulozitate de artist în atelierul său.

În anii '90, proiectele artistice care presupuneau o interacțiune cu realitatea au revenit în atenția publicului. Mulți artiști și-au extins activitatea către spațiul social unde au încercat să creeze pe lângă forme sau atitudini artistice și noi modele de sociabilitate. Aceste noi tipuri de relații, pe care lucrarea de artă le purta, au fost analizate de criticul și filosoful francez Nicolas Bourriaud, cartea sa „Estetica relațională”, unde erau studiate acele proiecte artistice care produceau momente de sociabilitate ori obiecte care la rândul lor produceau sociabilitate. Conform lui Bourriaud, lucrarea de artă este un obiect relațional, un loc geometric al negocierii și schimbului la care participă nenumărați corespondenți. Ea este un interstițiu social¹¹, termen folosit pentru prima dată de Marx în secolul al XIX-lea, unde există posibilitatea experimentării unor interacțiuni umane.

O parte dintre artiștii fotografi ai anilor '90 nu s-au mai limitat de a realiza imagini în studioul lor, ci și-au asumat poziția de a documenta aspecte ale unor grupuri sociale, în majoritatea cazurilor marginalizate, de la minorități sexuale până la grupuri de emigranți. Fotografiile au căpătat o dimensiune mult mai spontană și mai intimistă și, în cazul artiștilor care făceau parte din grupurile fotografiate, au câștigat în veridicitate. Acești artiști, nu trebuiesc considerați foto-jurnaliști, care de obicei sunt străini de subiectul care îl fotografiază, pentru faptul că imaginile erau, în multe cazuri chiar jurnalul intim al existenței lor cotidiene.

Nan Goldin este una dintre cele mai cunoscute artiste americane din ultimele trei decenii, care și-a fotografiat prietenii și partenerii din grupul din care făcea parte. Ea a renunțat deliberat la poziția de observator obiectiv al celor din jurul său și a adoptat o poziție subiectivă de evidențiere a emoțiilor și legăturilor psihologice dintre ea și subiect. Goldin însăși apare în unele din fotografii, fapt care accentuează impresia unor imagini subiective dintr-un jurnal personal. Fotografiile par să implice nu numai privirea dar și gustul, auzul și simțul tactil deoarece subiectele sunt foarte intime: dormitoare, corpuri lascive, îmbrățișări, personaje în cluburi, detalii de mâini. Corpurile fotografiate de Nan Goldin funcționează ca bunuri de schimb: corpuri ca locuri de transgresiuni și singurătate, ca locuri de descoperire și cercetare, corpuri a căror sexualitate este un mijloc de întâlnire și comunicare. Ele aparțin bărbaților, femeilor, homosexuali, lesbiene, transexuali, bolnavi de SIDA, prostituate.

Artista declara că: „ceea ce mă interesează este să descriu acea față ascunsă a sexualității ce ține de politic și social... În lucrările mele sexualitatea extremă nu este atinsă. Tema centrală este dragostea ca o condiție pozitivă a realității. Dragostea ca posibilitate a unei ființe de a trăi mai multe identități de-a lungul vieții... Sexul este un mod de a anula ruptura dintre tine și ceilalți, este cel mai direct mod de comunicare.”¹² Fotografiile sunt prezentate sub formă de albume, proiecții de diapozitive sau în expoziții. Ele ne dau informații și despre modul de viață al grupurilor din care odată și artista a făcut parte. Un sentiment de

11 Bourriaud, Nicolas (2002), *Esthétique relationnelle*, Paris: Les Presses du Réel, p. 45.

12 Alfano Miglietti, Francesca (2003), *Extreme bodies – the use and abuse of the body in art*, Milano: Skira, p.154

tristețe și melancolie este transmis din aceste imagini care în majoritatea cazurilor sunt făcute în spații intime interioare. Lumina naturală lipsește aproape cu desăvârșire...

Wolfgang Tillmans a devenit cunoscut la începutul anilor '90 când a portretizat tineri în mediul lor social – cluburi ori cu ocazia Love Parade de la Berlin. În scurt timp și-a câștigat reputația de a fi creatorul unui portret complex al tinerilor generației *techno* a anilor '90, ani ai afirmării minorităților sexuale și rasiale și ai revoluției Internet-ului. Fotografiiile lui Tillmans, expuse simplu pe pereții galeriei sub forma unor grupuri de imagini diferite, reflectă interesul artistului pentru cromatică și atmosfera enigmatică ce ține de percepția sa subiectivă a realității.

Personalitatea tinerilor este pusă în valoare în afara codurilor obișnuite de identificare socială cum ar fi accesoriile vestimentare, înfățișarea (*look-ul*) și contextul în care sunt fotografiați. Corpurile subiecților intră în dialog cu elemente de mobilier, hrană sau alte lucruri aparent neesențiale. Această strategie de selecție a imaginilor este o consecință a interesului lui Tillmans de a potența energii spirituale din banalele experiențe ale vieții cotidiene.

Amintitele parade *gay* ori carnavalele culturilor sunt manifestări urbane reprezentative pentru generația '90, care promovează toleranța de orice fel, liberalismul sexual și spiritul comunitar specific generației Internet. Ritmurile techno și house au înlocuit riff-urile chitarelor din mega-concertele rock din deceniile trecute. Spiritul protestatar rock, pacifist și emancipator social a fost înlocuit în anii '90 cu cel atmosferic al discotecilor în care, sub ritmurile generate de computere, poți ușor transcede într-o lume artificială a fanteziei erotice hrănite de imaginile ce le poți accesa pe Internet. Generația *hippie*, dorea în spirit romantic și utopic să se întoarcă la natura primordială, cel mai mare eveniment al acesteia având loc la Woodstock în 1969 undeva pe niște coline departe de marile orașe americane. Generația techno și-a creat un univers artificial virtual în care identitatea se reconfigurează perpetuu.

CONCLUZII

Față de spiritul auster și obiectiv ce a caracterizat fotografia conceptuală, în anii '80 artiștii au o implicare mult mai subiectivă în reprezentarea corpului cu scopul construirii unor noi identități, fie ele sociale, rasiale ori sexuale. Viziunea subiectivă și fragmentată a corpului a fost o strategie de reprezentare des folosită. Activismul feminist a luat forme profesionale ce au folosit tehnici de comunicare împrumutate din publicitate și mass media. Mulți artiști fotografi au folosit fotografia pentru a arăta aspectele tragice ale maladiei SIDA. Unii au făcut-o cu scopul sensibilizării opiniei publice și a politicienilor, alții pentru a arăta adevărul despre suferința umană.

În anii '90 un număr important de artiști fotografi a avut o implicare socială prin documentarea modurilor de viață ale noii generații *techno* sau pentru a aduce la lumină destinele unor grupuri sociale marginalizate.





CORPUL POSTMODERN

Analizele, cercetările, dezbaterile culturale asupra corpului uman se află de ceva vreme într-o nouă și spectaculoasă actualitate. Îi sînt consacrate importante eseuri, cărți și culegeri de studii, simpozioane, numere speciale ale unor reviste intelectuale, academice sau de comentariu asupra artelor aplicate. Acestea din urmă – sau... dintîi! – și-au reîntors privirile asupra corpului uman, explorat prin intermediul tuturor limbajelor creative, din multiple perspective și în cele mai variate moduri.

Cu alte cuvinte, un demers de cercetare preponderent vizual-artistică, dar într-un orizont interdisciplinar deschis, virtualmente „maximal”, cu instrumentar deopotrivă teoretic și concret-creativ, precum **Corpul ca proiect cultural contemporan. Provocări teoretice, replici artistice** al echipei de la Universitatea Națională de Arte din București & colaboratorii, sub coordonarea pictorului și profesorului Petru Lucaci, se plasează în „miezul” reflecției intelectuale contemporane, cît se poate de „la zi”...

De unde – însă – noua actualitate a subiectului?

Un prim și grăbit răspuns ar putea veni dinspre imagistica epocii. Ultimul deceniu al secolului XX și primul din XXI vor rămîne – probabil – în istorie ca momentul trecerii unui prag „civilizațional”, și anume cel către „lumea informațională”, hipercomputerizată și hipermediatică: proliferare galopantă a PC-urilor

(computerele personale), „internetizare” și multiplicare, inclusiv în versiuni *on-line*, a instanțelor de presă scrisă, radio și TV, mai ales a canalelor paralele de televiziune, beneficiare ale noilor tehnologii de transmisie prin cablu și prin satelit. De unde un excedent nemaiîntâlnit al ofertelor și o concurență feroce. Drept urmare, mai vechea „societate de consum” a anilor 1970-1980, descrisă și analizată de Jean Baudrillard într-o carte celebră la vremea ei, apoi de atîția alții, pare să se fi transformat într-un derivat hipercomercialist și hipermediatic a cărui simptomatologie e foarte asemănătoare celei a delirului și a crizelor acute de isterie. Or, în cursa pe viață și pe moarte pentru vânzări și rate de audiență, una dintre soluțiile cele mai facile e expunerea de nudități tinere, vitale, seducătoare. Retorica publicitară actuală mizează incredibil de frecvent pe carnalitate și pe sexualitate, pe frumusețea mai ales feminină, în ipostaze cît mai lascive, cît mai erotizate. Și așa au ajuns imaginile corpului uman să însoțească – iată! – viața noastră cotidiană...

(Consecințe: banalizarea temei, dezinhibiția în fața unor imagini altădată interzise de cenzura pudibonderiei, constituirea unor noi mitologii ale „top-modelelor” și ale „vedetelor de tabloide” ș.a.m.d.)

Însă atare „actualitate” e – de fapt – înșelătoare, de vreme ce ea nu ilustrează noi mentalități, mulțumindu-se să le exploateze comercial pe cele vechi, „sexiste”, profund discriminatoare, prin care corpul feminin e menținut la statutul de „marfă”, de „atracție sexuală”.

Și atunci? ...O nouă actualitate?! Pentru a o descrie și pentru a o înțelege trebuie să nu ne lăsăm înșelați de epifenomenele inerțiale ale perioadei și să dăm atenție orientării generale a modelului „civilizațional” către care avansăm.

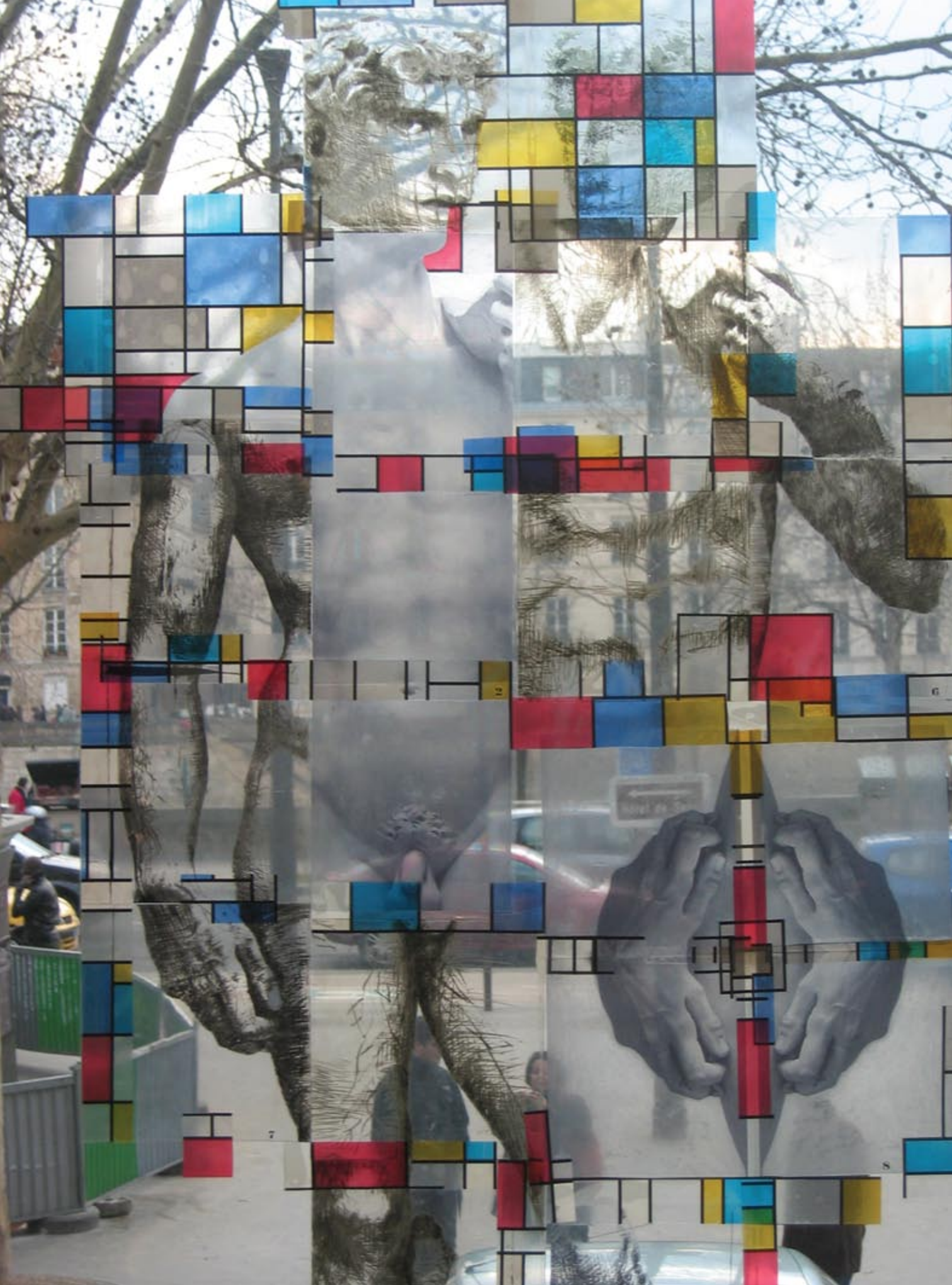
În plan social, lumea postmodernă nu se adîncește în discriminare, dimpotrivă, o diminuează, o asanează, îi contrapune for-

mule „reparatorii”, de compensație, emancipate, de echilibru. Ceea ce înseamnă că, la nivelul mentalităților colective, tendința e inversă celei a hiperconsumismului erotizant și sexualizant, utilizat mai degrabă ca o retorică a atracției imediate. Veritabila „nouă corporalitate” trebuie căutată în altă parte, în alte forme.

Să ne reamintim în acest punct și faptul că artele contemporane au lăsat în urmă – cu excepțiile de rigoare – purismele și abstracționismele care dominaseră modernitatea. Istoria poeziei ori cea a discursurilor vizuale confirmă la tot pasul. Pînă și în proză, unde descriția și narațiunea asigură în principiu o mai mare fidelitate „realistă”, proustienii de pe toate meridianele s-au concentrat asupra așa-numitului „corp sufletesc” (sintagmă a Hortensiei Papadat-Bengescu), interior, deci și el „abstract”, inaparent, lipsit de exterioritatea carnalității. În formele cele mai radicale, teoreticienii și filozofii modernității au vorbit despre pierderea identității umane în fața standardizării industrialiste și despre „reificarea” existenței cotidiene – alte formulări pentru tendința de ansamblu către abstractizare, către „decorporalizare”.

Pentru ca în postmodernitate să constatăm – ziceam – revenirea spectaculoasă în actualitate a corpului concret, odată cu „refigurativizarea” generală a retoricilor artistice. „Rebiografizat”, „reantropomorfizat”, omul postmodern și artistul postmodern își regăsește identitatea, personalitatea, individualitatea, refondînd relațiile dintre sine și lume, dintre sine și ceilalți. E o ființă care se redescoperă ca ambivalență a exteriorității și a interiorității, a corpului și a sufletului, concret-abstractă, structură complexă din care senzorialitatea nu mai este evacuată ci multiplu recuperată – în directețea ei tactilă, olfactivă și de celelalte feluri, ca și în formele ei mediate intelectual și cultural.

Prin urmare, discutăm și vom discuta de aici încolo despre corpul postmodern...



PARTEA A DOUA

**CORPURI SUPRAVEGHEATE
- DIALOGURI INTERDISCIPLINARE**

ALEXANDRU DINCOVICI

CRISTIAN NAE

RAMONA MARINACHE

RĂZVAN IONESCU-ȚUGUI

ALEXANDRA TITU

GABRIELA ROMANEȚ

VAVA ȘTEFĂNESCU

CĂTĂLIN GHEORGHE

CORINA ILEA

RĂZVAN ION

NICOLETA COLOPELNIC

CORPUL: ÎNTRE CONSTRÂNGERE ȘI ELIBERARE

Institutul Național de Statistică este autorizat să solicite și să obțină gratuit date statistice de la toate persoanele fizice și juridice rezidente în România sau care își desfășoară activitatea pe teritoriul României (Legea 226/2009).

Ceea ce legea definește drept persoane fizice noi putem defini ca fiind indivizi cu corpuri. Indivizi care, în logica statului de drept, fac obiectul unei supravegheri din partea acestuia. Mașinăria statistică a statului le numără corpurile, le înregistrează vechimea, locul în care petrec cea mai mare parte a timpului, precum și o mulțime de alte date de care se va folosi pentru a-i numi, cataloga sau, mergând pe urmele lui Michel Foucault (1975), pentru a fundamenta o „anatomie politică”.

Medicina modernă calcă pe urmele statisticii, dincolo de pretenția de vindecare pe care și-o asumă, ea fiind și un sistem de supraveghere a corpului, de investigare a lui în cele mai mici detalii. Corpurile, sub ochiul atotcuprinzător al medicinei, sunt analizate, pozate, tăiate, descompuse, pentru a fi din nou catalogate, cunoașterea medicală stând și ea la baza unei puteri a statului asupra corpului.

Corpul este, nu mai încapă îndoială, un corp supravegheat, un corp constrâns dar și un corp civilizat (Elias, 2002), pe care societatea a reușit să îl facă să încorporeze, nu doar norme ci și modele de comportament. Corpul, așa cum îl vedem, simțim, trăim astăzi este, dincolo de latura naturală greu de negat, un

artefact social cum nu se poate mai complex, pe care și în care stau înscrise secole de civilizație, care se naște sub semnul disciplinei și al (auto)controlului.

Relația dintre societate și corp este una de tipul supraveghetor-supravegheat, controlor-controlat și este mai mult decât legitim să ne întrebăm unde se încadrează individul în această relație de putere. Unde se află el în relația cu corpul său și unde se situează relația dintre individ și corp față de cea dintre societate și un corp urmărit de mecanisme mai mult sau mai puțin subtile, aflat însă sub permanentă observație?

Pentru a încerca să răspundem la această întrebare, vom merge pe urmele unei modernități care a dus, odată cu trecerea de la societățile holiste la societățile individualiste, potrivit antropologului francez David Le Breton (2002), la o triplă ruptură: una de cosmos, una de ceilalți și una de sine. Individul modern este rezultatul acestei rupturi, aflându-se într-o lume în care reperele simbolice au dispărut și are nevoie de o regăsire sau reinventare a acestora. Resimbolizarea are loc mai ales la nivelul corporalității, unde "fiecare își meștește viziunea personală asupra corpului, aranjând-o ca într-un puzzle, fără nici o preocupare pentru contradicții, pentru eterogenitatea împrumuturilor" (Le Breton, 2002). La aceasta se adaugă "căutarea disperată a unui control fizic asupra unui registru limitat și provizoriu, unde actorul își poate stabili suveranitatea, amenințată în orice altă parte" (Le Breton, 2000). Și nu în puține rânduri vom întâlni, nu doar în ceea ce privește comportamentele cu risc ridicat studiate de Le Breton dar și în cazul sportului, de exemplu (Dincovici, 2009), discuția despre limite și atingera acestora.

Comportamentele sportive, cât se poate de corporale, se încadrează toate în această simbolică a construirii unor limite corporale ca limite ale existenței. Este suficient să ne gândim la ideea de record mondial, care definește o limită a performanței, dar invită deopotrivă sportivii să o depășească. Pentru că sportul este în același timp o atingere, deci recunoaștere a limitelor dar și o încercare de depășire a acestora.

Practic, astăzi, individul a început, încetul cu încetul, să recapete controlul asupra propriului corp sau mai bine zis, să dobândească această impresie. De la eliberare sexuală la bodybuilding întâlnim o multitudine de practici ale corpului care urmăresc modelarea acestuia și par a fi alegeri individuale mai degrabă decât imperative sociale, cu toate că o mică doză de constrângere există și aici. Marcel Mauss, în celebrul său articol din 1934 despre tehnicile corpului, a arătat că modurile din societate în care oamenii se folosesc de corpurile lor sunt învățate și nicidecum naturale. Individul nu dispune însă de un model de urmat, ci de o întreagă serie dintre care poate alege, la fel cum poate alege și modul în care își va modifica propriul corp astfel încât să ajungă să semene cu modelul respectiv.

Astfel, controlul corporal pe care îl exercită societatea ajunge să se îmbine în mod subtil cu un control corporal exercitat de individ, care pare să se opună primului pozând în emancipare, dar care, în același timp, este exercitat în cadrul aceleiași societăți în care corpurile rămân permanent supravegheate. Emanciparea însăși este minuțios supravegheată.

Din nou, exemplul sportului este unul dintre cele mai elocvente pentru a arăta modul în care constrângerea normativă corporală a societății se îmbină cu un demers individual de apropiere și resimbolizare a corpului, cu o încercare de control a individului care se suprapune cu cea socială.

Sportul, activitate cât se poate de fizică, pozează în activitate emancipată și emancipantă, în mijloc de eliberare și modalitate de evadare temporară de normele și constrângerile cotidiene, fiind de multe ori un spațiu în care violența fizică este considerată, în anumite limite, legitimă. Însă, în același timp, sportul constituie o disciplină cum nu se poate mai drastică a corpului. Scăpat de constrângerile civilizatoare, corpul dă aici peste constrângerile regulamentului sportiv, cu mult mai drastice. Și care, pe măsura ce corpul se implică mai mult în sport, ajung să capete o amploare din ce în ce mai mare, instituția sportivă devenind o adevărată instituție totală (Goffman, 2004). În cazul bodybuildingului, Loic Wacquant observa că o astfel de practică dusă la extrem poate deveni o „cosmogonie masculină completă” (Wacquant, 1994), și ne putem permite să avansăm ipoteza că bodybuildingul de performanță nu diferă deloc, în această privință, de celelalte sporturi.

Performanța în sport presupune un regim de viață extrem de strict, în care corpul este supus unei raționalizări extreme, pentru a putea performa cât mai bine în cadrul unui regulament care definește nu doar tipul de performanță cerută, ci până și tipul de corp necesar practicării sportului respectiv. De la impunerea unui număr specific de antrenamente la intervale regulate de timp, logica sportului de performanță ajunge până la impunerea unor ore de masă și de somn, ba chiar până la impunerea unui întreg stil de viață raționalizat în care corpului i se spune ce și când trebuie și ce nu trebuie să mănânce, ce și când trebuie și ce nu trebuie să facă, ce trebuie să simtă, cum trebuie să arate și nu numai.

Este suficient să ne gândim la imaginarul simbolic sportiv pentru a ilustra dominația sportului asupra corpului, și la substanțele pe care acesta trebuie să le păstreze și de care trebuie să scape. Fluidele din corp au un rol și funcții bine definite în aproape toate sporturile, risipirea unora dintre acestea fiind interzisă cu desăvârșire, în timp ce păstrarea altora este sinonim cu ineficiența. Modul în care acest simbolism este alcătuit și integrat în diferite sporturi variază foarte mult de la un sport la altul și de la un context la altul, în India (Alter, 1992) de exemplu luptătorii fiind nevoiți să își purifice corpul înainte de intrarea în spațiul de luptă, ceea ce într-o sală de lupte din societatea noastră nu se întâmplă, însă putem găsi și unele aspecte comune pe care le întâlnim în contexte culturale diferite, după cum se întâmplă cu sperma în sporturile de contact.

Simbolurile asociate acestui tip de substanțe corporale sunt interesante, în discuția de față, îndeosebi prin consecințele pe care modul lor de întreținere le are pentru corpul sportivului, care trebuie să fie un corp abstinent. Și în India (Alter, 1992) dar și în Occident (Wacquant 2004), abstinerea sexuală este un deziderat pe care sportivii trebuie să îl respecte cu sfințenie. Uneori doar cu o anumită perioadă înainte de meci, în alte cazuri permanent, sperma este un fluid vital care nu trebuie risipit, întrucât îl va seca pe sportiv de energie. Dorința sexuală devine astfel o pulsione care trebuie nimicită în corpul raționalizat și mecanicizat al sportivului. Iar abstinerea nu este doar sexuală, o alta dintre substanțele „interzise”, de data aceasta necorporală, fiind zahărul. La care se adaugă o întreagă serie de alimente și de combinații de alimente la care corpul trebuie să reziste, și în fața cărora trebuie să își stăpânească poftele.

Deja devine greu să vorbim de o eliberare în aceste condiții, sportul apărând mai mult ca o închisoare pentru un corp supus unui regim de viață drastic, de la care se așteaptă o performanță care nu va fi atinsă niciodată.

Cu toate acestea, la nivelul relației dintre individ și corp, sportul creează o conexiune deosebit de importantă. El îi oferă primului o viziune validă asupra corpului său, precum și o conștiință corporală care tinde să dispară într-o societate în care întrebuințările corpului se reduc simțitor iar rolul acestuia devine dintr-o necesitate cel mult o opțiune. Fiecare sport se prezintă cu un anumit tip de viziune asupra corpului, care îi oferă practicantului și un anumit tip de relație cu propriul corp. Corpul body-buildingului este un corp din și cu mușchi, iar cel care îl practică va învăța cum să devină conștient de ei, cum să îi antreneze, cum să îi folosească, fie independent unii de alții, fie împreună cu alții. Corpul unui practicant caare practica artele marțiale, în schimb, nu mai este atât un corp cu mușchi, cât un corp cu pârghii. Un corp, nu static, cum este cazul bodybuildingului, ci un corp în mișcare. Practicantul învață care sunt punctele slabe și punctele tari ale corpului, cum să îl alinieze în mișcare pentru a obține o eficiență maximă și cum să îl folosească pentru a putea distruge alte corpuri. Lista poate continua cu alte sporturi, ceea ce trebuie remarcat fiind diferența pe care practica acestora o creează la nivelul relației cu propriul corp.

Orice sport și putem avansa ideea la orice tip de practică corporală, tinde să creeze un anumit tip de relație între individ și corpul său. El îl învață să simtă corpul, fie în mișcare, fie static, îi oferă un anumit grad de cunoaștere al acestuia și, mai ales, îl învață să controleze corpul. Chiar și într-o practică atât de disciplinantă precum sportul, putem vorbi de o eliberare a corpului atâta timp cât individul obține din ea un grad mai mare de control al universului său corporal, atâta timp cât reușește să își sustragă, nu doar în cadrul practicii respective ci și în implicațiile sale cotidiene, corpul unui sistem de restricții și de control social. Chiar dacă rămâne un corp supravegheat, corpul unui sportiv devine în primul rând un corp conștientizat și controlabil. Un corp ale cărui limite sunt și ele conștientizate și pot fi modificate, deci redefinite la nivel individual.

BIBLIOGRAFIE

122

Alter, Joseph S. (1992), *The wrestler's body. Identity and ideology in North India*, Berkeley: University of California Press.

Dincovici, Alexandru (2009), „Îmbrățișează durerea: despre corpuri și sporturi de contact”, în, Mihăilescu, Vintilă (coord), *Etnografii urbane. Cotidianul văzut de aproape*, Iași: Polirom, pp. 149-173

Elias, Norbert (2002), *Procesul civilizării*, Iași: Editura Polirom, 2002

Foucault, Michel (1975), *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris: Gallimard

Goffman, Erving (2004), *Aziluri. Eseuri despre situația socială a pacienților psihiatrici și a altor categorii de persoane instituționalizate*, Iași: Polirom, 2004

Le Breton, David (2002), *Antropologia corpului și modernitatea*, Timișoara: Amarcord

-/- (2000), *Passions du risque*, Paris: Metailie

Mauss, Marcel (1934), *Techniques du corps*, Communication présentée à la Société de Psychologie le 17 mai 1934, <http://classiques.uqac.ca> (Accesat 20 octombrie 2010)

Wacquant, Loic J. D. (1995), „Men desire muscles”, *Body and society*, 1(1):163-179





SUPRAVEGHERE, DISCIPLINARE, CONTROL. REACȚII CRITICE ÎN ARTA PERFORMATIVĂ DIN ESTUL EUROPEI

Cel mai discutat (și disputat) „dispozitiv” de putere foucauldian – deopotrivă aparat practic al tehnologiei politice de tip disciplinar și model teoretic general de analiză al acestui tip de societate – rămâne, fără îndoială, Panopticonul. Cu riscul de a repeta în cele ce urmează multe locuri comune în privința acestuia din opera lui Foucault, este necesar să reamintim pe cât posibil în mod sistematic câteva dintre funcțiile sale și rolul său în ansamblul mai larg al societății, în încercarea de a descrie mai precis funcționarea tipului de societate bazată pe supravegherea corpurilor pentru care Foucault propune Panopticon-ul ca un model general. Este vorba, desigur, de societățile de tip disciplinar, a căror particularitate istorică – să nu uităm – constă și în faptul că descriu o formă de exercitare a puterii (și de guvernare) specifică modernității. Căci, în opinia lui Foucault, problema supravegherii corpurilor, cel puțin în forma sa vizuală descrisă de Panoptică, este una eminamente modernă. Așadar, problema supravegherii panoptice în sfera socială, cel puțin în forma descrisă de Foucault, nu este pertinentă atât pentru societatea actuală - neo-capitalistă, de tip globalist și neo-colonial –, ci mai ales pentru societățile eurocentrice de tip modern și modernist, cele mai susceptibile a fi analizate în termenii supravegherii panoptice a corpurilor¹.

1 Gilles Deleuze este printre primii autori care nu doar că denunță inadecvarea Panopticonului la societățile capitaliste avansate, dar propune și trecerea către un model de „supraveghere” bazat pe controlul fluxului de resurse și activități – pe o

De aceea, textul de față pleacă de la supoziția că o organizare socială de tip panoptic *istoric realizată*, în cadrul căreia putem urmări efectiv „panopticonul” la lucru și în care acest tip de supraveghere a fost realmente activ, este cunoscută (aș spune, într-un mod aparte în spațiul cultural în care ne situăm acum) sub forma societăților socialiste și îndeosebi cele de tip comunist, întâlnite efectiv în Estul Europei între 1945-1989 (și în special, după 1960). Prin urmare, consider de asemenea că reacțiile artistice cele mai pertinente față de problema supravegherii panoptice (și a corpului supravegheat) se întâlnesc în perioada din istoria artei est-central europene de până în 1989. Mă voi opri în cele ce urmează asupra câtorva exemple, pentru a analiza modul în care mecanismul supravegherii a fost denunțat și criticat artistic. Intenția mea este să reamintesc câteva performanțe-uri (istorice, la rândul lor) în care această problemă este făcută vizibilă și să analizez, pe scurt, modul în care opoziționalitatea s-a făcut prezentă și a fost posibilă. Căci, și în privința statutului actului critic în arta contemporană, trebuie amintit faptul că acest aspect al opoziționalității directe, al criticii reactive, nemijlocite (sau mijlocite implicit, precum cel bazat pe tactica deriziunii) față de puterea de tip totalitar poate servi drept etichetă practicii artistice de tip critic din estul Europei de până în 1989, dar ea riscă a fi încorporată astăzi drept capital simbolic într-o mai largă (și mult mai subtilă) strategie de aservire a criticii specifică neo-capitalismului global².

PANOPTICON-UL ȘI PUTEREA DISCIPLINARĂ

Înainte de a trece la exemplificări și analiza acestora, propun să rămânem puțin în sfera teoriei social-critice foucaldiene, pentru a urmări cu atenție unde, cum și în ce condiții conceptuale își face apariția mult-discutatul sistem al supravegherii panoptice, pentru a înțelege mai bine anatomia și fiziologia sistemului disciplinar pe care o dezvoltă Foucault.

Deseori citat, dar rareori (re)analizat cu atenție în teoria critică a artei, „Panopticonul” se află pentru Foucault în centrul relației dintre disciplinarea corpurilor și exercitarea puterii de tip disciplinar. Trasând câteva dintre funcțiile esențiale ale Panopticonului în gândirea foucaldiană, putem începe prin a reaminti funcția sa de modelare a comportamentelor – altfel spus, de model al exercitării puterii de tip disciplinar. „Privit ca laborator, *Panopticon-ul* poate fi întrebuințat ca mașină pentru efectuarea de experiențe, pentru modificarea comportamentului, pentru a modela ori a remodela individul. (...) *Panopticon-ul* este un loc privilegiat pentru a face posibilă experimentarea pe oameni și pentru analizarea în deplină certitudine a transformărilor ce pot fi operate pe ei³. Conform descrierii

exercitare, așadar, dinamică și descentralizată a supravegherii, opusă celei vizuale și centralizate, chiar dacă ubicue. Vezi Deleuze, Gilles (1992), *Postscript on the societies of control*, Cambridge: MIT Press.

2 Vezi articolul meu „Ce e nou pe frontul de Est? Performance Art și nostalgia rezistenței culturale”, în, *Idea Artă + Societate*, no. 33-34, 2008.

3 Foucault, Michel (2005), *A supraveghea și a pedepsi*, Pitești: Ed. Paralela 45, p. 259.

lui Foucault, „efectul major al Panopticolui: acela de a induce în deținut o stare conștientă și permanentă de vizibilitate ce garantează funcționarea automată a puterii. De a face ca supravegherea să fie permanentă în efectele sale, chiar dacă e discontinuă ca acțiune; ca perfecțiunea puterii să tindă să facă inutilă actualitatea exercitării ei; ca acest aparat; arhitectural să fie o mașină capabilă să creeze și să întrețină un raport de putere independent de cel care exercită această putere; pe scurt, ca deținuții să fie prinși într-o situație de putere ai cărei agenți să fie ei înșiși.”⁴

Însă, trebuie remarcat faptul că, deși este destinat (și cunoscut) îndeosebi universului carceral, dată fiind schița sa inițială propusă de Jeremy Bentham - de unde și este împrumutat de Foucault, mecanismul de tip Panoptic, bazat pe exercitarea constantă și ubicuă a observației, va fi generalizat de Foucault pentru a acoperi orice tip de instituție de tip disciplinar. În acest sens, el este în principal modelul teoretic al exercitării puterii de tip disciplinar, „e diagrama unui mecanism de putere redus la forma lui ideală; modul lui de funcționare, din care a fost eliminat orice fel de obstacol, de rezistență, de contact, poate fi foarte bine reprezentat ca un pur sistem arhitectural și optic: el este, de fapt, o imagine de tehnologie politică ce poate și trebuie să fie detașată de orice fel de uz particular”⁵. Mai precis, „*Panopticon-ul* este polivalent în aplicații; servește la îndreptarea prizonierilor, dar și la îngrijirea bolnavilor, la instruirea școlarilor, la paza nebunilor, la supravegherea muncitorilor, la punerea la muncă a cerșetorilor și a celor leneși”⁶.

În cadrul gândirii lui Foucault, panoptismul își face apariția pentru a marca trecerea de la un tip de putere la altul - mai precis, el articulează trecerea de la puterea suverană la puterea disciplinară în modernitatea europeană. „Panoptismul este principiul general al unei noi „anatomii politice” ale cărei obiect și scop nu-l constituie raportul de suveranitate, ci relațiile de disciplină”⁷. Dihotomia dintre aceste două sisteme de exercitare a puterii este deseori descrisă de Foucault: în vreme ce puterea suverană presupune existența unui suveran și se exercită asupra maselor, puterea disciplinară se exercită asupra indivizilor, fiind, dimpotrivă, ubicuă și lipsită de un centru, de un suveran vizibil. Dacă suveranului îi sunt specifice vizibile demonstrații de putere (fiind înconjurat de un întreg arsenal de simboluri care trebuie văzute de supuși și etalate public), controlul de tip disciplinar tinde - ca și în cazul Panopticonului - la dispariția suveranului, devenit, virtualmente invizibil. Un joc al vizibilului ne descrie mai precis modificarea survenită în distribuția puterii: prezenței corporale a suveranului îi corespunde prezența ubicuă și incorporală a puterii. Căci forța Panopticonului constă tocmai în capacitatea sa de a produce, în cele din urmă, internalizarea completă a supravegherii de către indivizi, cei supuși exercițiului „privirii constante” a unui supraveghetor anonim, aflat în turnul circular amplasat central. Prin faptul că deținuții sunt individualizați, izolați unii de ceilalți, dar expuși constant vizibilității, celulele având geamuri transparente, ei se simt în permanență supravegheați de

4 *Ibidem*, p. 257.

5 *Ibidem*, p. 256.

6 *Ibidem*.

7 *Ibidem*, p. 265.

privirea omniprezentă a supraveghetorului. În revanșă, fiind cu geamuri opace, turnul nu permite privirii deținuților să sesizeze dacă ar fi realmente cineva în turn - și nici nu divulgă identitatea acestuia, astfel că cel ce supraveghează este redus la o simplă „privire omniscientă”. Prin acest joc - dublat de cel al supravegherii reciproce -, funcția de disciplinare este atinsă chiar și în lipsa efectivă a unui organ de control care să exercite această supraveghere - cu alte cuvinte, prin simplul fapt de a se ști sau a se bănuia a fi mereu priviți.

Două alte aspecte de ordin juridic sunt importante în înțelegerea noutății pe care o aduce cu sine sistemul modern de tip disciplinar: mai întâi, faptul că puterea nu se mai exercită asupra morții, ci vizează gestiunea vieții, a modului de viață al indivizilor - și presupune, prin aceasta, crearea sau „inventarea” sub raport istoric a noțiunii moderne de subiect. Dreptului de viață și de moarte al suveranului, care putea lua viața supușilor, dar nu putea decide asupra modului în care supușii își trăiesc viața în mod individual, îi corespunde, ulterior, principiul inviolabilității vieții indivizilor, însoțit însă de un subtil mecanism de încorsetare, „cercetare”, „organizare”, „planificare” a vieții acestora sub raport social și normativ. Această transformare o regăsim și în modificările suferite de sistemul punitiv, spectacolul torturii și supliciului public și pedeapsa cu moartea a supușilor exercitată simbolic în spațiul public fiind înlocuită, spre secolul al XVIII-lea, cu introducerea sistemului disciplinar și carceral, care presupune, la rândul său o „tehnologie ortopedică” - îndreptarea supușilor printr-o cunoaștere (urmărire și „notare” continuă a indivizilor, urmărire precisă a istoriei și evoluției sale). Pentru a rezuma portretul puterii disciplinare schițat mai sus, putem afirma, odată cu Foucault, că „puterea disciplinară are această dublă proprietate: aceea de a fi anomizantă, și aceea de a fi întotdeauna normalizantă (a normaliza anomia) (...) modul său de desfășurare tipic este cel panoptic - vizibilitate absolută și constantă care învâluie corpurile indivizilor.”⁸

CORPUL ȘI TEHNOLOGIILE DISCIPLINARE: NAȘTEREA SUBIECTULUI POLITIC MODERN

Pentru a înțelege mai bine rolul corpului în ecuația supraveghere-disciplinare, nu este inutil să reamintim că, pentru Foucault, „ceea ce este esențial în orice putere este că punctul său de aplicare este întotdeauna, în ultimă instanță, corpul. Orice putere este fizică și există între corp și puterea politică branșare directă”⁹.

Orientată asupra corpului ca obiect al puterii, societatea disciplinară manifestă în particular o funcție de individualizare, „înțeleasă ca modalitate specifică de atribuire a funcției-subiect unui corp”. De aceasta Foucault leagă și geneza individului modern ca subiect politic: „individul a apărut în interiorul unui sistem politic în măsura în care singularitatea somatică a devenit, prin mecanismele disciplinare, purtătoarea funcției-subiect. Individul s-a constituit în măsura în

8 Foucault, Michel (2006), *Puterea psihiatrică*, Cluj: Ed. Idea Design & Print, p. 57.

9 *Ibidem*, p. 26.

care supravegherea neîntreruptă, scrierea continuă, pedeapsa virtuală au încadrat acest corp astfel supus și din care ele au extras un suflet”¹⁰. În fine, individul nu doar că nu preexistă acestor operații de constituire a sa ca Subiect social, dar nu este neutru din punct de vedere politic, ci este tocmai “rezultatul unei proceduri care ținuturile puterea politică de corp”. „Corpul este, așadar, întotdeauna punctul de exercitare a puterii politice și respectiv planul pornind de la care are loc individualizarea (căci ea aparține corpului) și geneza individului ca subiect politic. Devenirea-subiect a individului este totuna cu fixarea funcției-subiect pe un corp singular (propriul corp), care este psihologizat și normalizat.”¹¹

Procedurile de „producere” a indivizilor sunt proceduri de educare și supraveghere continuă: subiectul este permanent observat, conduita sa este în permanență notată, este supus examinărilor, se ține evidența strictă a comportamentului său (prin instrumente aparent simple precum fișa postului, fișa de observație medicală, catalogul de școală etc., menite a asigura cunoașterea despre individ și istoria sa). Cu alte cuvinte, societatea disciplinară funcționează prin crearea unui ansamblu de instituții și „tehnologii” de disciplinare și supraveghere care asigură „subiectivizarea” indivizilor, atașarea lor unei individualități social construite: familia, școala, uzina, spitalul (azilul), închisoarea.

Orientându-se asupra gestionării modului de viață al indivizilor și asupra utilizării corpurilor, mecanismul de tip disciplinar vizează, la modul general, eficientizarea producției politice a vieții. Iar tehnologia politică prin care sunt produși indivizii-subieți presupune atât docilizarea voinței și dorințelor, codificarea sexualității (în regimul „normalizării” și în gestionarea plăcerilor), gestionarea timpului și a resurselor productive ale corpurilor individualizate (distribuția lor spațio-temporală). Privită însă la nivelul modului corporal de exercitare a puterii, alături de construirea subiectului prin individuație, specific tehnologiei politice de tip disciplinar este idealul său „ortopedic” – îndreptarea comportamentelor. Crearea așa-ziselor „corpuri docile” este, așadar, scopul final al disciplinării. Iar acest lucru trebuie să se întâmple fără ca prezența puterii să fie resimțită în mod fizic de individ, cel puțin nu în mod continuu, ci să fie capabilă a acționa de la distanță și de a-și perpetua efectele insesizabil, chiar și în lipsa unor constrângeri fizice resimțite efectiv.

129

Sub raportul mecanismelor de exercitare corporală a puterii, am putea spune că trăsătura distinctivă a societății moderne de tip disciplinar constă în inventarea dispozitivelor și aparatelor de „corecție” corporală în modernitate (fie ele dispozitive materiale sau „tehnologii” comportamentale). Apariția acestui tip de aparate constituie încă o trăsătură specifică (și inedită a) societății disciplinare, care o distinge de cea anterioară, bazată pe modelul suveranității. Modelul general și exemplar al acestor aparate de tip „ortopedic” îl constituie însuși *Panopticonul*. Dar funcționarea sa cea mai spectaculoasă (și ilustrativă), amintind cel mai frapant de dresajul animalelor, este probabil întâlnită în cazul aparatelor cu rol similar utilizate în tratamentul bolnavilor mintali în secolul al XVIII-lea în azilele din Franța – precum cămașa de forță sau dispozitivele care, amplasate pe gâtul pacientului, creau disconfort doar în măsura în care bolnavul se zbătea sau opunea rezistență, devenind „indisciplinat”, nefiind altminteri sesizate de pacient în majoritatea timpului petrecut cu acest aparat. Ca și *Panopticonul* lui Bentham, acestea sunt dispozitive cu acțiune continuă și cu efect de autoanulare (al căror efect progresiv trebuie să fie acela de a le face inutile – aparatul să poată fi ridicat iar efectul să fie înscris în corp). În fine, aparatele „ortopedice” sunt de asemenea homeostatice (cu cât se opune mai puțină rezistență, cu atât sunt (re)simțite mai puțin).

10 *Ibidem*, p. 56.

11 *Ibidem*.

Așadar, dacă Panopticonul a devenit un model al acestor aparate, acest lucru s-a datorat faptului că, în opinia mea, el descrie cu maximă simplitate și claritate tehnologia pe cât posibil „incorporală” a puterii disciplinare și modul ortopedic de funcționare al aparatelor disciplinare. Scopul final al acestei tehnologii corporale era nimic altceva decât dresajul corpurilor supușilor-subiecți și în absența existenței efective a aparatului (în acest caz, prezența propriu-zisă a supraveghetorului) – căci, după cum am spus-o, forța sa constă în capacitatea de a „ridica” supravegherea fără a anula însă efectele acesteia asupra indivizilor.

PANOPTICISMUL PUTERII SOCIALISTE ÎN EUROPA DE EST ÎNAINTE DE 1989: SUPRAVEGHEREA GENERALIZATĂ

„Fără a se estompa sau a-și pierde vreuna din proprietăți, schema panoptică este menită să se propage în corpul social; are vocația de a deveni o funcție generalizată a acestuia”. Este tocmai ceea ce, în opinia mea, s-a întâmplat efectiv în societatea socialistă de tip totalitar în Estul Europei înainte de 1989 (cu diferențele geo-politice de rigoare între diversele națiuni subsumate sub această denumire), culminând cu practicile celui mai eficient (și infam) aparat panoptic de stat - Securitatea.

Similitudinile dintre sistemul de guvernare comunist și cel disciplinar de secol nouăsprezece devin cu atât mai evidente cu cât observăm o trăsătură importantă a schemei panoptice, devenită principiu de organizare socială și dresaj colectiv, care constă, în opinia lui Foucault, în caracterul său *productiv*: „dacă organizează puterea, dacă vrea să o facă mai economică și mai eficace, nu e pentru puterea în sine și nici pentru salvarea nemijlocită a unei societăți amenințate: o face urmărind întărirea forțelor sociale - mărirea producției, dezvoltarea economiei, propagarea educației (prin reeducare și educație socialistă), ridicarea nivelului moralei publice (prin educație civică); determinarea creșterii și înmulțirii (prin bioinginerie politică precum celebrul și infamul „decret” de interdicere a avorturilor sau măsurile de protecție socială a mamelor vizând încurajarea nașterilor)”¹². Iată așadar un citat din opera lui Foucault (cu excepția parantezelor) în care procedurile „productive” descrise ar putea fi foarte bine recunoscute în practica guvernării etatiste de tip comunist, cel puțin în spațiul românesc de dinainte de 1989.

Creând o „micro-fizică” a corpurilor, sistemul totalitar de tip comunist a manifestat, așadar, trăsături panoptice evidente. Pentru a ilustra această teză (evidentă aproape de la sine sub raport empiric pentru cei care au trăit în acele vremuri), mă voi opri asupra câtorva trăsături particulare ale acestui mecanism, trăsături ușor reperabile în viața cotidiană din estul Europei înainte de 1989. Mai întâi, reamintesc în acest context punerea sub „observație” permanentă, strategie utilizată îndeosebi de serviciile „secrete” (Securitate) – dar existentă și în sistemele disciplinare de tipul școlii și al uzinei -, care „prelungeste în chip

cât se poate de natural o justiție invadată de metodele disciplinare și de procedurile de examinare”¹³. Mai apoi, reamintesc problema descrierii particulare, a interogatoriului, a anamnezei, a „dosarului”, practici analizate de Foucault “în funcționarea generală a discursului științific”, dar preluate de sistemul guvernării comuniste în sistemul social de observație de tip uzină-școală-poliție-armată, sistem instituțional de tip panoptic care a culminat cu paranoia socială generalizată sub forma delațiunilor în cadrul „Securității” și cu sistemul său (kafkian) de dosare și arhive. Este remarcabilă mutația survenită în modernitate odată cu această practică de individualizare specifică “dosarului” și “cronicii”: după cum ne mărturisește Foucault, „să fii privit, observat, să se vorbească despre tine în mod amănunțit, să fii urmărit zi de zi de un sistem scriptic neîntrerupt era un privilegiu. Cronica unui om, povestea vieții lui, istoriografia redactată de-a lungul existenței sale făceau parte din ritualurile prestigiului său. Or, procedeele disciplinare răstoarnă acest raport, coboară pragul individualității descriptibile și fac din această descriere un mijloc de control și o metodă de dominație. Nu mai avem de-a face cu un monument pentru o memorie viitoare, ci cu un document pentru o utilizare eventuală”¹⁴.

REPREZENTĂRI CRITICE ALE TEHNOLOGIILOR DISCIPLINARE ÎN PERFORMANCE-UL DIN ESTUL EUROPEI. SPAȚIUL PUBLIC ȘI (RE)CODIFICAREA SEXUALITĂȚII

Iată-ne ajunși, (în sfârșit) la punctul în care vă propun să privim de asemenea cu atenție câteva performance-uri (astăzi, istorice) desfășurate în Estul Europei înainte de 1989, pentru a decela atât raportarea artiștilor la sistemul social de supraveghere în care aceste opere au avut loc. Deși exemplele alese pot fi bine-cunoscute publicului familiarizat cu istoria artei din regiune (căruia îi cer scuze anticipat pe acest motiv), consider totuși că selecția acestora este ilustrativă pentru descrierea modului în care societatea de tip disciplinar a operat efectiv, funcționând, în acest sens, ca documente și mărturii ale epocii.

Însă, mai mult decât atât, aceste performance-uri pot fi la fel de bine privite și drept exemplare mărturii ale modului – strategic – în care disciplinarea și supravegherea de tip panoptic s-a sugerat a putea fi contracarate. În acest sens, ele devin exemplare pentru modul în care reflectă societatea și exercită un anumit gen de critică socială. Strategiile critice utilizate de artiștii analizați în cele ce urmează se susțin, după cum vom vedea, pe un anumit gen de opoziționalitate directă, exercitată la nivelul „micro-fizicii corpurilor” prin însuși modul în care utilizează propriul corp în raport cu existențiale și cu spațiul public (în care se situează).

Primul performance asupra căruia mă voi opri este *Triangle* (Triunghi) al Sanjei Ivekovic din 1979, lucrare care pune în raport supravegherea panoptică cu politizarea intimității. Situată pe balconul propriului apartament, artista provoacă

13 *Ibidem*.

14 *Ibidem*, p. 244.

întregul mecanism panoptic de supraveghere existent și devenit cu atât mai prezent în situația unei ceremonii oficiale de care artista profită din plin. În timpul unei ceremonioase manifestări publice în care coloana oficială a lui Iosif Broz Tito trecea prin oraș, artista simulează masturbarea pe propriul balcon, aflat la ultimele etaje ale unui bloc turn, aparent indiferentă la ce se întâmplă în stradă. Amplasarea îi oferă, aparent, intimitate, fiind protejată de privirile trecătorilor. Totuși, supravegherea există: un agent de pe un bloc turn alăturat sesizează colegii aflați în stradă, unul dintre aceștia urmând să își facă apariția la ușa artistei pentru a-i întrerupe „manifestația”, considerată, desigur, irreverențioasă și neconformă cu solemnitatea momentului.

Provocarea lansată de artistă scoate așadar la lumină agenții de supraveghere și expune modul în care supravegherea funcționează, devenind în acest sens ilustrativ pentru întregul mecanism social pe care îl semnalează și pentru care situația artistică înscenată devine o sinecdocă. „Performance-ul este un act de interiorizare al sistemului pe care Ivekovic îl înțelege și îl deconstruiește. Ea își joacă propria politică a expunerii în fața politicii reprezentării puse în scenă de Stat. Oamenii securității sunt conștienți de insignifianța obiectivă a performance-ului de la balconul său, dar sunt deja în joc. Ei trebuie să reacționeze, altfel, subiectul de pe balcon ar putea crede că nu au observat. Prin urmare, participă.”¹⁵

Dar, mai mult decât atât, este remarcabil modul deconstructiv (în sensul său specific derridian) în care artista operează. Ea se situează la intersecția dintre spațiul public și cel privat – pe balcon, loc al ne-locului,

15 Andjelkovic, Branislava (2010), „How „persons and objects” become political in Sanja Ivekovic’s Art”, in, Macel, Christine (ed.), *Promises of the past. A discontinuous history of art in Former Eastern Europe*, Zürich: JRP/Ringier, p 99.

loc al dublei situații și totodată al situației de niciunde și nicăieri. Ea nu se află realmente nici înăuntrul, nici în afara casei sale, și este, în același timp, atât înăuntrul, cât și în afară – cu alte cuvinte, nu este nici în spațiul public, nici în cel privat și este în ambele deopotrivă. Situația în acest loc strategic pentru a practica alunecarea sensurilor și jocul semnificațiilor îi permite să expună intruziunea publicului în privat ce caracterizează politizarea intimității și să facă din această situație aparent singulară și contingentă exemplul politizării generalizate a sexualității – normarea și codificarea politică a „utilizării plăcerilor”.

De fapt, această situație particulară descrie o manieră generală prin care, în opera sa, Ivekovic abordează spațiul public, manieră critică analizată de Silvia Eblmayer drept o „tăietură” în suprafața țesutului public¹⁶. Artista intră așadar în sfera publică prin intermediul unei „tăieturi” în suprafața spațiului public, un soi de „incizie” situațională operată rețelei de reprezentări colective „de la sine înțelese” și nechestionate, pentru a-i demonstra acesteia caracterul conflictual și pentru a pune în discuție pozițiile (semantice și de putere) existente și atribuite corpurilor și subiecților în respectul *socius*. Situația creată de artistă demaschează așadar aceste poziții, cunoscute și evidente, dar, ca orice prejudecată, tacit ignorate tocmai întrucât sunt „la vedere”, și le face încă odată vizibile.

Celebrul „*streaking*” performat de Tomislav Gotovac în 1971 – și reluat în 1981 – exemplifică de asemenea codificările corpului în raport cu spațiul public și supravegherea sau dresajul ca activitate deja internalizată de individ și acționând deja asupra comportamentelor individului în sfera publică. După cum se cunoaște, Gotovac a alergat gol pe străzile din Belgrad (iar ulterior, Zagreb), până în momentul în care organele de supraveghere – poliția – au intervenit și au oprit „manifestația”. Ca și Ivekovic, artistul a performat aceasta „ieșire” în public la limita dintre spațiul public și cel privat, dintre vandalism, exhibiționism și act artistic. Caracterul său artistic constă, desigur, tocmai în modul asumat în care cele două regimuri – cel al spațiului public și cel al individualității – concurează și se suprapun, iar ordinea lor este astfel dislocată și reconfigurată. Gestul „anarhic” dre bucurie din performance-ul „Zagreb, te iubesc” (1981), în care Gotovac a ieșit în public și cu brațele deschise, a sărutat pământul „patriei” – într-o inexplicabilă efuziune de patriotism cu accente burlesc-parodice, exemplifică, cred, cel mai bine modul în care Gotovac înțelege să-și recucerească subiectivitatea și individualitatea – deja confiscată de aparatul public și ideologia de stat. Ca și la Ivekovic, expunerea publică a corpului gol scoate în cele din urmă la iveală mecanismul polițienesc pe care îl provoacă astfel și arată modul în care disciplinarea ideologică acționează îndeosebi asupra propriului corp, a codificărilor și utilizărilor sale.

Expunerea nudității are, desigur, valențele unui scandal, ale unei ofense aduse moralei mic-burgheze a societății, pe care o provoacă în mod evident Gotovac¹⁷. Dar nu în ultimul rând, trebuie observat de asemenea că, în cazul lui Gotovac, această „manifestație publică individuală și privată” se opune genului solemn al manifestației întotdeauna colective și publice, dar care nu permite acordarea de

16 Silvia Eblmayer, citată în Macel & Bachelez, *op. cit.*, p. 99.

17 Vit Havranec, citat în: Macel, Christine (ed.), *Promises of the past. A discontinuous history of art in Former Eastern Europe*, Zürich: JRP/Ringier.

sensuri personale, intimitatea trăirilor, re-codificarea subiectivă a vieții cotidiene, ci doar acțiuni și comportamente „dresate” conform codurilor ideologice în uz.

RECUCERIREA INDIVIDUALITĂȚII – ALIENARE, SOLITUDINE, „CORPURI DOCILE”

După cum am amintit, una dintre trăsăturile sistemului disciplinar este individualizarea corpurilor, atașarea unei funcții-subiect corpurilor singulare prin separarea corpului propriu de corpul social și de ceilalți indivizi (mase, colectivități, subiecți colectivi). Începând cu secolul al XIX-lea, individualizarea avea loc prin exerciții și tehnologii precum notarea observațiilor, arhivarea informațiilor colectate, evaluarea sistematică a individului etc. De aici și modalitățile de rezistență și subiectivizare „critică” descrise de Foucault prin intermediul așa-ziselor exerciții spirituale în antichitate, a căror dispariție o reclamă.

Cu toate acestea, paradoxul unui asemenea sistem disciplinar în societățile de tip totalitar în estul Europei constă în ideologia socialist-comunistă care le distinge de societățile disciplinare de secol nouăsprezece descrise de Foucault. Căci în mod esențial ideologia comunistă propune tocmai ștergerea proprietății private – a proprietății asupra propriului corp, a intimității și suveranității individului în fața colectivității, a subiectului generic, a „masei” sau, în cele din urmă, a populației ca element fundamental de guvernare în cadrele unei distribuții biotehnologice a puterii. Iar paradoxul modului în care această construcție a „subiectului colectiv” avea loc constă tocmai în faptul că individualizarea conduce la alienarea individului de corpul colectiv, iar acesta, ca ficțiune ideologică, este posibil doar în măsura în care se anihilează ca corp social efectiv, concret, iar legăturile sale constitutive sunt, de fapt, rupte în favoarea unei omogenități abstracte. Tehnici precum supravegherea continuă, în cele din urmă internalizată și exercitate între indivizi chiar și în absența unei autorități „centrale”, folosesc la ruperea legăturilor sociale – și la alienarea individului de semenii și de corpul social concret. Ecuația ce exprimă procesul invers proporțional de individualizare ar fi aceasta: subiectivizarea ideologică a individului în sfera publică este însoțită de o de-subiectivizare progresivă a sferei intimității.

Un efect al acestei tehnologii disciplinare este atins, chiar dacă involuntar, de acțiunile cu tentă existențială ale lui Jiri Kovanda, artist conceptualist cehoslovac (sic!) a cărui activitate performativă gravitează în jurul temelor precum alienarea, solitudinea individului, angoasele provocate sferei private de modul de viață al epocii sale, căutând totodată, asemeni mentalității grupului *Fluxus*, să provoace „micro-evenimente” în rutina vieții cotidiene. Desfășurate cu subtilitate la limita vizibilului, situațiile pe care le înscenează devin „aproape nimic”¹⁸, „evenimente” care survin la limita perceptibilului, goluri semnificative în țesătura banalului, incizii afective realizate în stofa profanului. Ele au în același timp rolul de a produce revelații existențiale pornind de la simple întâmplări, contingente,

18 Böhringer, Hannes (2003), *În căutarea simplității. O poetică*, Cluj: Editura Idea Design & Print.

fapte aflate la limita dintre realitatea efectivă și potențialitatea poetică sau ficțională. De pildă, în *Untitled (On an escalator ... Turning around, I look into the eyes on the person standing behind me, 3.09 1977)*, Kovanda se întoarce și privește fix persoana care se întâmplă să se afle în spatele său, încercând astfel să ia contact cu un anonim sau necunoscut. Încercările sale de a lua contact cu trecătorii, de a crea legături temporare, spontane și efemere, chiar și în absența unui public imediat și fără ca acestea să fie conștientizate, se prelungesc, de pildă, în acțiunea „Contact” din 1977, în care Kovanda se freacă discret de trecători, creând mici altercații sau „distorsiuni” în traseele prestabilite ale indivizilor – comportament înscris deopotrivă într-o estetică situațională și situaționistă. Întâmplările provocate, imperceptibilă pentru trecătorii implicați și documentată pentru un privitor ulterior, caracterizează și modul „critic” în care Kovanda înțelege să re-subiectivizeze sfera publică, re-asumată intermediul intervențiilor sale asupra percepției cotidiene a relațiilor interumane.

Ultimul video-performance asupra căruia m-aș opri pentru un scurt comentariu este filmul lui Tibor Hajas, *Self-Fashion Show* (Auto-prezentare de modă), un film participativ în stil documentar ce mărturisește cu luciditate și cinism nu doar relația publicului anonim cu mecanismele societății de consum și ale puterii mediatice (cum poate fi lecturat astăzi de pe pozițiile unei globalizări a modernității neo-liberale), ci și (sau în special) docilitatea indivizilor anonimi și banalitatea trecătorului obișnuit, incapabil nu doar a-și asuma roluri de staruri – eroi prefabricați ai istoriei mondene sau a celei (re)scrise în mod ideologic, ci chiar de a manifesta individualitate, expresivitate, creativitate, originalitate.

Produs în maniera unui documentar etnografic – care poate avea accente antropologice –, filmul lui Hajas dezvoltă relații regizate cu trecătorii anonimi, ce sunt „învățați” să pozeze pentru aparatul de filmat. Stilul aparent impersonal, absența din imagine a intervievatorului, a celui care deține și exercită puterea – prezent prin intermediul unor voci din *off* –, invizibil, și comportamentul său de „regizor” care instruește publicul amintește frapant de strategiile educative ale puterii.

Ceea ce frapează poate cel mai tare în acest film este însă docilitatea subiecților, ale căror încercări de interiorizare a instrucțiunilor frizează, desigur, deopotrivă ridicolul și pateticul. Obediența, pe de o parte, și incapacitatea de rezistență creativă, pe de altă parte, amintesc de efectele disciplinare descrise de Foucault: „disciplina fabrică în felul acesta corpuri supuse și exersate, corpuri „docile”. Disciplina sporește forțele corpului (în termeni economici de utilitate) și diminuează aceleași forțe (în termeni politici de aservire)”¹⁹. Posturile actanților anonimi nu sunt doar artificiale, ci sunt lipsite de personalitate – altfel spus, de individualitate. Prin aceasta, „documentarul etnologic” înscenat de Hajas în piața publică devine o prețioasă mărturie a efectelor disciplinării în societatea ungară – anume, „docilizarea” corpurilor prin depersonalizarea indivizilor.

TACTICI ALE INSURGENȚEI: SUPRAVEGHERE ȘI REZISTENȚĂ

În loc de concluzii, aș rezuma cele spuse până aici amintind faptul că elementul comun al tuturor acțiunilor descrise mai sus – alături de geografică sau temporală, sau de valențele lor estetice precum umorul sau situarea existențială și concentrarea asupra sferei relațiilor interumane și intimității – îl reprezintă o atitudine critică bazată pe disimulare, multiplicare

19 Foucault, Michel (1975), *A supraveghea și a pedepsi*, ed. cit., p. 176.

sau deplasare a identității și înscenare. De-
parte de a fi tipică acestor artiști, sau peri-
oadei din istoria artei pe care o reprezintă,
această atitudine și aceste modalități de
lucru descriu un mod tactic de intervenție
sau opoziție critică, în care un alt element
comun la nivelul strategiei artistice utilizate
pentru a opera o analiză critică a societății
– anume, deplasarea graniței dintre regi-
mul privat și cel public, iese la iveală.

În acest sens, le-aș numi „tactici ale insur-
genței”, pentru a le opune astfel acțiunii
strategice, caracterizată prin planificarea
pe termen lung a intervențiilor și printr-o
organizare de multe ori instituționalizată a
opoziționalității față de un sistem social sau
mecanism de guvernare dat. Ele caracteri-
zează astfel mai degrabă un tip aparte de
opoziționalitate practicat în arta din estul
Europei înainte de 1989 și manifestat în
special în performance ca acțiune artistică
individuală asupra acțiunii sociale sau unei
situații colective date. Aceste intervenții
discrete, contra-acțiuni publice, se situează
la nivelul micro-fizicii puterii și sunt ade-
vate deplasărilor temporare a raporturilor
de putere mai degrabă decât utopicelor
răsturnări revoluționare de sistem. Căci,
pentru a-l cita pentru ultima oară pe Fouca-
ult, „[relațiile de putere] nu sunt univoce;
ele definesc o puzderie de puncte de con-
flict, de focare de instabilitate, fiecare din-
tre ele cu riscurile sale specifice de conflict,
de lupte și de răsturnări măcar temporare
ale raporturilor de forțe. Răsturnarea aces-
tor „micro-puteri” nu respectă prin urmare
legea lui „totul sau nimic”; puterea nu se
dobândește o dată pentru totdeauna prin-
tr-un nou control asupra aparatelor de stat,
nici printr-un nou mod de funcționare ori
prin distrugerea instituțiilor; în schimb, nici
unul dintre aceste episoade strict localiza-
te nu se poate înscrie în istorie altfel decât
prin efectele pe care le induce în întreaga
rețea în care se află prins.”²⁰

20 *Ibidem*, p. 35.



SOMNUL ȘI SOMNUL VEȘNIC

MOTTO

„Te știe cerul,
te știe pământul,
te știe și camera de luat vederi.”

Murakami, 2007, 84

139

Vă propun un scenariu: vă treziți de dimineață; deschideți calculatorul, IP-ul și ora de accesare a Internet-ului sunt înregistrate; ieșiți din casă și camerele de supraveghere a traficului vă urmăresc când traversați intersecția; după 2 minute ajungeți la metrou unde alte camere vă întâmpină la intrarea în stație, la cumpărarea cartelelor, pe peron; ajungeți la serviciu unde la intrarea în clădire sunt puse alte 4 camere, ce vă surprind din mai multe unghiuri, în lift zâmbiți la o altă cameră, în birou aveți o cameră pusă chiar în spatele dumneavoastră; mergeți la baie, surpriză...au fost instalate camere de supraveghere în fiecare colț al încăperii (continuarea în p. 118).

Personajele lui Haruki Murakami, în fața unui astfel de scenariu realist ar spune: „Este folositor, este la îndemână, dar dacă stai să te gândești, trăim într-o lume îngrozitoare [...] nu mai poți să stai liniștit”; „[...] fiindcă nu se știe niciodată unde e instalată o cameră video.” (2007, 85).

Până nu de mult, oamenilor le era frică de informatori și divinitate. Informatorul, soț, soție, frate, soră, prieten, vecin, coleg sau necunoscut, aliat al securității, oferea informații în mod constant și organizat cu privire la ceea ce spuneau sau făceau oamenii. Astăzi ne este frică de Cer, de pământ (oameni), dar și de

camere; spre deosebire de Cer care vede tot și nu spune nimic și oamenii care văd subiectiv, camera surprinde acțiunile noastre prin ochiul său obiectiv. Sub pretextul siguranței publice, sistemele video de supraveghere sunt la tot pasul, surprinzând nu doar posibili infractori ci și pe cetățeanul obișnuit în momente, până nu de mult¹, intime. În spațiul public, nimic nu poate fi ascuns de privirea camerei, nici măcar un sărut de la revedere.

Trăim în epoca în care utopia negativă a lui George Orwell, asupra înrobirii voluntare, a devenit realitate. Câți dintre noi, citind astăzi *O mie nouă sute optzeci și patru* (1949/ 2002) nu au senzația că scriitorul romanului a avut un *flashforward*?

Este adevărat, nu-l avem pe *fratele cel mare* (*Big Brother*) care ne urmărește prin placa de metal montată în perete, prin tele-ecran, decât într-un reality show; dar avem cartele magnetice la metrou, RATB, farmacie, magazin sau pentru a deschide ușa blocului, a camerei de hotel – care furnizează informații legate de ziua, ora și locul în care am fost ; avem sateliți și telefoane mobile ce pot dezvălui nu doar coordonatele locului în care ne află ci și ceea ce vorbim; avem camere de supraveghere pe stradă, în magazine, acasă, ce pot fi programate pentru a distinge persoanele după caracteristicile faciale, pentru a căuta obiecte nesupravegheate, mașini furate sau comportamente neadecvate pentru care putem auzi muștrări prin difuzoarele nou instalate². Se poate derula trecutul cu un singur clic, este ca și cum trupul fiecăruia dintre noi ar avea încorporat un GPS cu ajutorul căruia traiectoria de zi cu zi a corpurilor noastre poate fi reconstituită cu

1 În locurile publice, camerele video încep să fie utilizate la scară largă după atacurile teroriste din 11 septembrie 2001.

2 În Marea Britanie au început să fie instalate microfoane și difuzoare alături de camerele video.

mici perioade de *blank* informațional.

Societatea de astăzi este aflată sub „dominația privirii”, ce „nu mai are nimic de ascuns”. „Privirea a devenit simțul hegemonic al modernității. Proliferarea camerelor video în magazine, gări, aeroporturi, bănci, metrouri, uzine, birouri, anumite străzi sau intersecții, arată o derivare a privirii spre funcția de supraveghere, căreia nimic nu-i scapă” (Le Breton, 1990/2002, 102). „Sigur că nu ai cum ști, în fiecare moment” dacă ești sau nu privit, poți fi urmărit tot timpul „te obligă să trăiești, și de fapt chiar așa trăiești, dintr-o obișnuință devenită instinct, cu presupunerea că orice sunet pe care-l scoți este ascultat și orice mișcare observată, afară de cazul când [...] stai pe întuneric” (Orwell, 2002, 19).

Ce rămâne în afara privirii/supravegherii?

„Ce fac corpurile noastre? Se supun necondiționat sau dau și semne de rezistență față de abuzurile la care sunt supuse?”³

Ne ascundem? (și dacă „da”) Cum?

(continuare din pagina 117) Ajuungeți acasă sub privirile acelorași camere de supraveghere. Închideți ușa; ochiul obiectiv nu mai poate înregistra. Închideți calculatorul uitat deschis de dimineață. Aruncați hainele în care v-ați simțit încorsetat întreaga zi. Faceți un duș pentru a vă spăla de grijile zilei. Vă puneți un halat care-i permite corpului să se miște în voie. Dați drumul sistemului *home cinema* pentru a asculta albumul *Strange Days* al formației The Doors. Micșorați intensitatea luminii. Dansați așa cum nu știți că puteți, lăsând corpul să se miște fără constrângerile privirilor. Simțindu-vă obosit vă așezați pe pat. Închideți ochii și vă gândiți la versurile melodiilor. *When The Music's Over* adormiți.

Până nu de mult, credeam că sistemele video sunt principala formă de supraveghere ce ne invadează intimitatea, corpul putându-se revolta prin adormire (înțeleasă ca intrarea în starea de somn, moarte), ce ar permite retragerea, evadarea individului din societatea supravegherii în dormitor, într-un spațiu în care această stare, privită a fi a-socială dacă nu chiar anti-socială, se poate manifesta. Dar în era hipermodernității, în care noile tehnologii au permis crearea realităților virtuale și manipularea ADN-ului, obiectivând și externalizând corpul (Varga, 2005); trupul adormit pare mai controlat/supravegheat decât celelalte stări/forme/tipuri ale sale.

Somnul nu mai este considerat a fi, ca în era primitivă, un fenomen fiziologic ce apare în pragul nopții. A merge spre somn implică învățarea pattern-ului de somn din propria societate precum și auto-supravegherea în vederea parcurgerii unor etape bine definite (modificarea condițiilor de lumină și zgomot, utilizarea de esențe ce induc o stare de calm și relaxare, muzică de relaxare special creată pentru somn etc.) pentru a facilita apariția stării la momentul dorit.

Personajul lui Orwell, în întuneric nu mai putea fi urmărit, astăzi avem tehnologia necesară pentru a vedea în întuneric, dar și pentru a înregistra visele oamenilor. „Imaginați-vă un aparat care poate citi informația din creier, capabil în același timp să o redea în imagini”. Încă din 2008 o echipă de cercetători japonezi de

la ATR (Computational Neuroscience Laboratories) au creat un aparat ce poate ilustra vise și gânduri, numai dacă sunt însoțite de imagini.

Dacă nu poate adormi, suferind de insomnie, boli incurabile sau dureri greu de suportat, s-au găsit soluții și pentru aceste situații – adormirea poate fi indusă. În cazul insomniei (tranzitorie, acută, cronică) starea poate fi provocată prin îmbunătățirea igienei somnului, prin controlarea comportamentului și a factorilor de mediu ce precedă somnul și care l-ar putea întrerupe sau cu ajutorul medicamentelor ce induc un somn artificial căruia îi lipsește perioada de visare, REM (cea mai adâncă stare de inconștiență în care activitatea creierului este comparabilă cu cea în care omul este treaz). Nu doar apariția somnului este controlată ci și lipsa lui (insomnia). Trăim într-o societate caracterizată de economia de 24 de ore în care somnul este o pierdere de timp pe care încercăm să-l câștigăm prin utilizarea de medicamente, băuturi energizante – ce împiedică apariția lui.

Nici somnul veșnic nu iese din sfera controlului. Speriați de moarte pe care o văd adesea ca pe o trecere dureroasă spre o altă lume necunoscută nouă, speriați parcă de imposibilitatea exercitării controlului și asupra morții, oamenii nu au construit doar procesiuni ale ultimului drum ci au descoperit modalități de întârziere sau accelerare a procesului. Au apărut astfel criogenia și eutanasierea (forme legale).

Criogenia se bazează pe premisele: memoria, personalitatea și identitatea sunt păstrate în structura celulară și pattern-uri ale creierului care nu necesită o activitate continuă a acestuia pt. a supraviețui, memoria persistă și după ce inima încetează să mai bată și după dezghețare pacienții își vor recăpăta memoria. Ca formă de păstrare a corpului uman, procesul apare din dorința oamenilor de a menține viața, până în momentul în care bolile de care suferă vor putea fi vindecate; de cercetătorii disciplinei fiind văzută ca o formă de menținere a vieții, de adormire pe termen limitat (chiar dacă în acest moment limita nu este cunoscută) și nu ca moarte controlată, pentru ca pe viitor să se încerce găsirea unei modalități de a da moartea înapoi.

Eutanasierea este un alt procedeu de intervenire în felul în care somnul veșnic este obținut. Dacă în cazul criogeniei este așteptată declararea morții pacientului (procesul începând imediat după oprirea inimii), eutanasia este moartea fericită, lipsită de durere sau moartea bună (așa cum o arată și etimologia cuvântului – gr. euthanatos). Ucidere din milă sau sinucidere asistată este calea prin care suferința, unor bolnavi incurabili sau cu handicap grav, este oprită fie prin administrarea de medicamente ce scurtează viața, fie prin încetarea administrării medicamentelor, fie prin injectarea unor substanțe letale.

Ce este natural?

Mai este ceva natural?

Nici măcar somnul veșnic.

Pe măsură ce corpurile noastre sunt tot mai supravegheate/ coordonate, ce mai putem ascunde? Astăzi rămân private/intime perioadele în care, deși coordonatele corpului se cunosc, activitățile desfășurate de acesta rămân ascunse camerei de supraveghere. Este vorba despre perioadele în care motto-ul Ministerului

Adevărului „războiul este pace, libertatea este sclavie, ignoranța este putere” (Orwell, 2002, 20) este pus sub semnul întrebării și înlocuit cu „pacea și libertatea pun capăt războiului, cunoașterea este putere, ignoranța este sclavie”; în care libertatea încetează să mai fie strângulată și opoziția anihilată. Sunt perioadele în care visăm lucid și putem controla imaginile văzute de aparatul de citit vise sau gândim fără a vizualiza.

Una dintre formele de opoziție/rezistență, stimulate și de „literatura trezirii” este gândul. Adormit pentru societate, dar cu o conștiință trează, corpul și mintea se pot bucura de intimitate, se pot manifesta așa cum spațiul public nu le permite.

BIBLIOGRAFIE

Britannica Online Encyclopedia (articolele: Sleep, Dream, Insomnia, Cryogenics, Euthanasia)

Dicționarul explicativ al limbii române. (1998). București: Editura Univers Enciclopedic.

Encarta Encyclopedia (articolele: Insomnia, Cryogenics, Euthanasia, Coma)

Murakami, Haruki. (2007), *În noapte*. Iași: Polirom.

Neculau, Adrian (coord.) (2004), *Viața cotidiană în comunism*. Iași: Polirom.

Orwell, George. (2002, *O mie nouă sute optzeci și patru*. Iași: Polirom.

Varga, Ivan. (2005), 'The body – the new sacred? The body in hypermodernity', în, *Current Sociology* 53(2): 209-235.

Wikipedia Encyclopedia. (articolele: Sleep Hygiene, Insomnia, Hypnosis, Cryogenics, Euthanasia)

Williams, S.J. și Crossley, Nick, (2008). 'Introduction: sleeping bodies', *Body & Society* 14(1).

Surse online

<http://corpuri-perspectivecontemporane.blogspot.com>.

<http://www.descopera.ro/dnews/2437828-a-fost-inventat-aparatul-care-poate-citi-memoriile-si-visele>

<http://www.descopera.ro/dnews/3653668-programul-de-inregistrat-vise>

<http://www.newscientist.com/article/dn16267-mindreading-software-could-record-your-dreams.html>

<http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/asia/japan/3705790/Scientists-develop-software-that-can-map-dreams.html>









HEGEMONIE, SUBIECTIVITATE ȘI SUPRAVEGHERE ÎN CONTEXT CORPORATIV¹

Eseul de față are ca obiect de observație o comunitate relativ stabilă, constituită în jurul unui serviciu gratuit de masaj, prin urmare fără existența unor obligații financiare, și totuși parte a strategiei de piață a unei companii multinaționale de direct selling și network marketing, una din companiile care și-au concentrat atenția cu predilecție asupra relațiilor sociale și contactului interpersonal. Subiectul teoretic preponderent al considerațiilor următoare se oprește asupra naturii hegemonice, în sens gramscian, a relațiilor de putere reconstituite permanent între comunitatea membrilor centrului de masaj gratuit și companie, dominație cu acceptul interesat al dominaților și rezistență ca însăși rezultat al proceselor de dominare. Exprimând relațiile de putere inegale dintre dominanți și dominați în procesul social trăit, prin care o viziune coerentă despre lume se impune prin coerciție sau consimțământ, hegemonia nu poate fi niciodată totală, prin natura ei presupunând atât reproducerea dar și forme de contestare „fragmentare, incoerente și contradictorii” (Crehan, 2002). Interesat să fac vizibil modul în care corpul și subiectul sunt supravegheați, ca parte a proceselor mai largi de control și de producere socială, asupra cărora mă voi referi cu predilec-

1 Cercetarea etnografică pe care se bazează această lucrare presupune 6 luni de observație participativă între septembrie 2008 – martie 2009 în unul din centrele din București, cu reluarea acesteia din martie până în prezent și realizarea a 10 interviuri.

ție, prezentul eseu propune limite în imaginarea acestor procese de putere prin circumscrierea lor conceptului de hegemonie.

Faptul că, în antropologie și sociologie, cultura și societatea, prin mecanisme de supraveghere și control sunt principalele forțe care determină subiectivitatea, raportul cu realitatea, că aceste forțe constrâng și în același timp relevă modul de angajare cu lumea, reprezintă un loc comun în cadrul acestor discipline. Ceea ce propune diferit acest eseu iar aceasta nu este nicidecum o noutate teoretică (Ortner, 2006), presupune accentuarea puterii ca una din componentele esențiale în procesul de reproducere a cunoașterii și socialului și în consecință înțelegerea relațiilor care fac posibil subiectul dar și a modalităților în care acesta își poate manifesta posibilitățile de acțiune sau, exprimat sub altă formă, care este jocul și articulația puterii dintre structură și *agency*.

Înainte de toate, o descriere scurtă și schematică asupra contextului este absolut necesară. Compania, care comercializează un aparat medical de masaj pe coloană, „magic”, cu aplicabilitate universală și alternativ, este prezentă pe zeci de piețe naționale prin intermediul centrelor sale de servicii medicale gratuite, în România existând în acest moment câteva zeci de astfel de centre. Ca o condiție implicită a folosirii gratuite a serviciilor de medicină alternativă în vederea testării eficacității aparatului de masaj pe propriul corp, omologat în România ca aparat electrocasnic, sub pretextul nevoii de „informație” în vederea unei folosiri optime a aparatului de masaj, beneficiarii serviciilor sunt scufundați într-o complexă viață socială și culturală, numită „instructaj”. Masajul pe coloană, care durează jumătate de oră, este în medie acompaniat, ca urmare a organizării activității din cadrul sălii, de o oră și jumătate de prezentări și „mărturisiri” asupra eficienței masajului. Deși contextul este unul complex, o descriere amănunțită fiind în afara obiectivelor acestui eseu, trebuie subliniat caracterul preponderent verbal și performativ al efortului susținut de către companie și în ultimă instanță de către personalul centrului. Mai trebuie spus că dacă persoanele care ajung să achiziționeze costisitorul aparat, fiind convinși de importanța prelungirii masajului și acasă, de multe ori copiii membrilor sau martori pasageri dar impresionați ai „mărturisirilor”, pot avea un statut social mai ridicat, marea majoritate a membrilor centrului sunt persoane în vârstă și cu un statut social modest, pensionari din clasa muncitoare.

Distincția lui Giddens între „dominație” și „putere” (Ortner, 2006), ca modalitate de constituire a relațiilor sociale la niveluri organizaționale diferite, de la cel instituțional la cel al relațiilor interpersonale, are darul să rezolve parțial încâlceala în care se prezintă acestea în interacțiunea zilnică. Putem vorbi prin urmare de o circulație a discursurilor majore, acele „tehnologii ale sinelui” la care se referă Foucault și care intersectează și servesc practicilor și interacțiunilor verbale și performative din centrul de masaj. Prăbușirea socialismului și erodarea de către proiectul neoliberal a instituțiilor care defineau și produceau un tip de subiect așezat sub tutela statului sau a familiei, a așezat individul cu nevoile sale în centrul practicii și discursului de fiecare zi. Propovăduit de către companie în interesul realizării subiectului consumator, individualismul se manifestă prin exemplele date de personal, care accentuează respingerea ajutorului celorlalți și atingerea obiectivelor prin forțe proprii sau concentrarea atenției cu precădere asupra sănătății propriului corp în detrimentul bunăstării celorlalți, a copiilor sau a soțului.

Dacă după revoluție degradarea statului bunăstării și implicit a sistemului public de sănătate a condus la plata serviciilor medicale publice prin intermediul economiei informale iar mediul privat a profitat de noua logică economică și politică, accesul la serviciile de sănătate a celor cu un statut social scăzut a fost în general redus (Friedman, 2009). În acest context general, strategia economică a accesului gratuit și nediferențiat la serviciile medicale oferite de companie scoate în evidență modalitățile complexe și doar aparent contradictorii în care puterea se manifestă la nivel organizațional. Pe de-o parte sănătatea este scoasă din răspunderea, supravegherea și controlului familiei, comunității sau a statului, relațiile umane fiind prezentate ca având la bază indivizi autonomi, izolați și liberi, capabili să-și controleze și să-și asigure singuri starea de sănătate, iar pe de altă parte gratuitatea, imagine reciclată a vechii ordini instituționale, conduce la un univers al reciprocității, care maschează în ultimă instanță exploatarea membrilor. Darul, niciodată gratuit chiar și într-o comunitate tradițională care își bazează existența pe o reciprocitate generalizată și astfel difuză, urmărește tacit întărirea relațiilor sociale. Ceea ce face interesantă folosirea darului, așa cum sunt prezentate accesul gratuit și împărtășirea informației în cadrul rețelelor sociale, ține de disimularea unei reciprocități negative, adică piața, prin aparența unei reciprocități generalizate. În rezumat trebuie spus că privit din această perspectivă cuplul individualitate-comunitate este ideologic sau mai exact hegemonic, divorțat la nivelul realităților exprimate de cuplul mai obiectiv de structură-*agency*.

Un alt trend discursiv în contextul particular al centrului de masaj privește reacția postmodernității și inclusiv a medicinei alternative pe care o structurează, la corpul biomedical propus de știință, care redus la componentele sale fizice și chimice, ar conduce la rezultatul deplâns al incapacității de raportare a pacientului la lume. Dacă această anomie pe care o produce știința prin reduționismul său este adevărată, cel puțin parțial, căci există situații în care producția științifică se poate integra într-o formă originală în realitatea relațiilor sociale (Killingsworth, 2010), compania propune explicit o viziune holistică prin care înțelege necesitatea tratării pacientului ca persoană afectivă și împuternicită, implicat pe mai multe planuri în relația cu afecțiunea avută, de la cel al eficacității prin gândire pozitivă la cel al recuperării demnității. Pe de altă parte, poate pentru că trăim într-un univers preponderent tehnologizat și tocmai din această cauză magic (Gell, 1988), autoritatea tehnicii și științei medicale sunt transferate aparatului de masaj, înfățișat publicului ca fiind omologat ca aparat medical în Rusia și descris metaforic ca „spital universal”. Cel puțin în cazul de față, se poate vorbi de bascularea supravegherii exercitate dinspre stat și știință înspre forme subiective de auto-control și auto-supraveghere, care exprimate prin individualism și postmodernism sunt utilizate în companie ca modalități de raționalizare a activității și instrumentalizare a membrilor.

Pe lângă aceste discursuri majore care se constituie ca mijloace de putere la nivelul interacțiunii din centrul de masaj, există mecanisme sociale exercitate doar la nivel organizațional, pentru convingerea membrilor de eficacitatea folosirii aparatului de masaj. Spre deosebire de mediul științific care își propune mai degrabă într-o manieră ideală dar nu inutilă să elimine variabila umană din evaluarea rezultatelor, în cadrul acestui context particular eficacitatea este ine-

vitabil legată de întreaga activitate socială, de raportul aparent firesc pe care îl întreținem cu mediul social în care trăim. Efectele aparatului nu sunt evaluate prin raportarea la corpul supravegheat și dezumanizat al științei ci printr-o auto-supraveghere a experiențelor corporale într-un mediu social consistent.

Un factor prim în descrierea acestor mecanisme de control îl constituie masajul propriu-zis, care prin manipularea fizică a corpului prin căldură și presiune oferă un spațiu de semnificație (Rappaport, 1999), umplut în cadrul interacțiunilor dacă nu cu o viziune asupra lumii, sigur cu o viziune asupra corpului și efectelor aparatului. Apoi trebuie înțeles că în substantivitatea interacțiunilor dintre personal și membri constă capacitatea lor de a influența conținutul inegal al relațiilor sociale, adică în diferitele forme de formalism, pe care Judith Irvine le-a descris sistematic (Irvine, 1979). Există pe de-o parte ceea ce Judith prezintă ca formalism situațional, care se manifestă prin gesturile și situațiile care marchează și exprimă situația socială recunoscută: saluturi orientale care presupun respectul și egalitatea dintre cele două părți, mulțumirile repetate și extinse la o gamă largă de motive, festivitățile organizaționale sau cele cu ocazia unor sărbători naționale sau religioase, celebrările individuale sau colective ale zilelor de nume și de naștere, însoțite odată pe lună de o masă în comun sau contactul zilnic, intim și personalizat. Chiar dacă toate aceste cadre de exprimare nasc relații de respect bazate pe reciprocitate și recunoaștere socială, trebuie subliniat caracterul ideologic al acestora, actorii implicați urmărind obiective distincte și dispunând de mijloace diferite în construirea realității. Astfel, cel puțin în parte, politețea ca manifestare a acestui respect reciproc poate constrânge răspunsurile din cadrul interacțiunilor, în special al mărturisirilor, în sensul exagerării efectelor aparatului și al supunerii față de explicațiile oferite de personal.

Amintind doar pe scurt o altă formă de formalizare reprodusă în centrul de masaj, centrul focal situațional, care se referă la constrângerile produse ca urmare a distribuției persoanelor în cadrul secvențelor principale de interacțiune, adică în general la selectarea sau auto-selectarea aceluiași persoane pentru mărturisiri, mă voi referi în continuare, ajutat de exemple, asupra a ceea ce Bloch a teoretizat ca fiind formalizarea codului de discurs. Bloch observă că modificarea formei discursului în oratoria practică în una din societățile tradiționale din Madagascar, căci acesta este obiectul de analiză de la care pleacă, presupune o constrângere asupra conținutului și deci a modalităților de exprimare a realității, care înseamnă prin contrast cu formele convenționale de comunicare existența unor structuri fixe ale sonorității, alegeri limitate de intonație, unele forme sintactice refuzate, vocabular parțial, fixitate a secvențelor actelor de vorbire, reguli stilistice și ilustrări din resurse limitate (Bloch, 1975). În fragmentul de interviu care urmează, pe care am încercat să-l explic cât mai bine prin parantezele introduse, unul din membrii centrului, referindu-se la strategia personală de evitare a ceea ce el numește „algoritm” celor din personal, dezvăluie destul de clar o parte a modului în care are loc reducția codului de discurs:

Păi dâșii sunt instruiți ca atunci când îl cheamă pe cineva în față, să înceapă: „Cum vă numiți?” „Păi mă numesc Maria, așa”, „Doamna Maria”, așa. Păi știu eu, „Câți ani aveți?” „Păi am atâtia ani” „De la cine ați aflat dumneavoastră despre X (numele centrului)?” „Am aflat de la o vecină care mi-a spus nu știu ce”. Bun! „Și cu ce problemă ați venit?” „Păi am venit cu nu știu ce, cutare, cutare, cutare”, „Și, ameliorări (singura formă de însănătoșire recunoscută în contextul unui corp conceput permanent sub risc și degradare) sunt sau nu sunt?”. „Păi sunt, sunt așa” Dacă ăsta spune „nu prea sunt”. „Ei, da’ de când aveți dumneavoastră (boala)?” „Păi am de 20 de ani”.

„Păi vezi, d-aia nu aveți rezultate”. „Reacții” (dureri cu semnificații specifice în contextul centrului). „Păi reacții nu știu cum așa”. Deci au stabilit dânsii cam pe ce fir să meargă în discuțiile acestea cu cei care sunt scoși la tablă acolo.

Mergând cumva în aceeași direcție, dar accentuând mai mult decât Bloch creativitatea artistică, văzută ca manifestare a unui „vast și adesea nerecunoscut sistem tehnic, esențial pentru reproducerea societăților umane” (Gell, 1992), Alfred Gell se referă în teoria sa antropologică asupra artei la „tehnologia fermecării” (technology of enchantment), pe care o putem asocia la extrem formei, și în același timp la efectul de fermecare al tehnologiei (enchantment of technology), cumva conținutul rezultat în urma oricărei activități tehnice. Ceea ce pierde din vedere Bloch, pentru care formalitatea produce automat discursul oratoric, este tocmai tehnica pe care si-o însușesc cei din personal prin înlesnirea trainingurilor speciale, calităților anterioare și experiențelor căpătate în timp, într-un cadru caracterizat mai degrabă de posibilitatea dialogului și imprevizibilului în ciuda constrângerilor și controlului exercitat. În final, prin menținerea semnificației dorite în cadrul prezentărilor și „mărturisirilor”, ca urmare a reducerii posibilităților de descriere a realității prin raportarea constantă la aceeași referenți, se obține efectul de predictibilitate și convenționalitate al acțiunilor și limbajului și în același timp ceea ce Gell numește o „formă de producție idealizată” (Gell, 1992), traducând-o economic prin costul de tranzacție cât mai scăzut al efectului aparatului, prin urmare direct prin limbaj. Dacă ceea ce am descris cuprinde în termeni mai generali o teorie a ritualului, efectele masajului asupra corpului fiind produsul convenționalității și cutumei, este cumva ironic că raționalitatea invocată în opțiunile membrilor pentru îmbunătățirea stării de sănătate și acțiunile raționale pentru un stil de viață sănătos se manifestă astfel.

Deși până acum doar am postulat posibilitățile de acțiune ale subiectului sau le-am lăsat să se întrezărească, în continuare voi încerca prezentarea câtorva exemple reprezentative în contextul particular al centrului de masaj care să contureze mișcările pe care le pot manifesta membrii în universul strict controlat pe care l-am descris până acum. În primul rând, deși nu cunosc date exacte asupra ratei de circulație a membrilor, dezertarea, din varii motive, de la neînțelegerile cu personalul la greutatea urmăririi programului strict impus, reprezintă un fenomen. Pe de altă parte, probabil din multe cauze, pe care până acum nu am avut curiozitatea să le repertoriez, un singur exemplu fiind asemănarea activităților din sală cu cele ale unui „cult”, multe persoane resping calitatea de membru. Chiar și în condițiile în care una din culturile care constituie activitatea din sală, noua sănătate publică, se prezintă ca omniprezentă și ademenitoare în viața noastră cotidiană, este important de observat că explicațiile privind dezertarea și respingerea pot merge până la considerarea activității de ansamblu sau prin considerarea aspectului ocupațional, de vârstă, de gen sau educațional. Iar dacă nu toate persoanele sunt membre ale acestui centru de masaj, ceea ce constituie o evidență ce nu pare a trebui demonstrată, la fel de adevărat este că persoanele care renunță sau resping această activitate ajung să reziste prin aderarea la alte forme hegemonice, alte produse și servicii medicale alternative sau pentru o viziune mai „științifică”, dar încastrată de asemenea în relații sociale.

Dacă dezertarea și respingerea pot fi concepute ca forme extreme de rezistență,

deși acestea nu presupun neapărat înțelegerea alienării, formele de rezistență se pot manifesta și din calitatea de membru. Imaginile de ansamblu sau schemele reproduse în practică rămân în general ascunse membrilor dar cunoașterea fragmentară a acestora lasă posibilitatea unei înțelegeri parțiale a relațiilor sociale în care se găsesc. Spre exemplu, unii din membri pot aprecia aspectul comercial al relației mai mult decât lasă să se înțeleagă cei din personal, care recunosc forma comercială a relației dar accentuează mai degrabă pe partea bunăvoinței și darului. Spre deosebire de acceptarea și participarea la realitatea din sala de masaj, în cadrul mai puțin formal al interviurilor, membrii tind să comenteze asupra a ceea ce eu am numit formalism, prin observarea discrepanței dintre mărturisiri și dezertările ulterioare, schematismului conversației sau repetării acelorași mărturisiri. Una din puținele persoane care s-a exprimat în mod deschis și sistematic și care mi-a orientat în oarecare măsură analiza deși de existența lui am aflat printr-un mediator, depunea eforturi în ciuda opoziției celor din personal pentru a arăta „adevărul”, anume faptul că mărturisirile sunt rezultatul „excesului de zel”.

Din alt punct de vedere, centrul de masaj poate fi considerat ca reprezentând o formă de rezistență în raport cu alte forme de dominație. Prin intermediul acestei activități membrii își pot afirma proiectele, obținând accesul la servicii medicale pe care mediul economic și politic le refuză celor cu o situație materială precară, asigurându-i că auto-supravegherea și auto-controlul exercitat asupra corpurilor și voințelor lor în urmărirea masajului zilnic are ca rezultat ameliorarea afecțiunilor avute sau menținerea unui corp sănătos și totodată conferindu-le o atitudine de superioritate față de cei din afara grupului, oferindu-le o ocupație zilnică, pe care aceștia o și numesc „serviciu” și reintegrându-i într-un ansamblu social și simbolic semnificativ în condițiile în care mulți sufereau de depresii, odată cu dispariția rolurilor sociale cu înaintarea în vârstă.

Dacă eseu nu a reușit să fie suficient de analitic și elaborat, atât datorită spațiului dar și stadiului oarecum incipient al cercetării, sper să lase loc de reflecție asupra relațiilor de putere în care trăim și polivalenței sub care se manifestă acestea, la nivel obiectiv și la nivel subiectiv, ca structuri și simultan ca rezistențe, ca forme de control și supraveghere și în același timp ca manifestări ale intenționalităților, adică acele expresii ale relațiilor sociale care ne fac ceea ce suntem.

BIBLIOGRAFIE

Bloch, Maurice (1975), „Introduction”, în, Bloch, Maurice (ed.), *Political language and orator in political language and oratory in traditional society*, Londra: Academic Press.

Crehan, Kate (2002), *Gramsci, culture and anthropology*, Londra: Pluto Press.

Friedman, Jack R. (2009), „The social case’: illness, psychiatry, and deinstitutionalization in postsocialist Romania”, în, *Medical anthropology quarterly*, 23(4): 375 – 396.

Gell, Alfred (1992), „The technology of enchantment and enchantment of technology”, în, Coote, Jeremy și Anthony Shelton (eds.), *Anthropology, art and aesthetics*.

Oxford: Clarendon Press.

-//-(1988), „Technology and magic“, în, *Anthropology Today*, 14(2): 6 – 9.

Irvine, Judith T. (1979), „Formality and informality in communicative events“. *American anthropologist*, 81(4): 773 – 790.

Killingsworth, Ben et. al. (2010), „A care-full diagnosis: three Vietnamese Australian women and their accounts of becoming 'Mentally Ill'“. *Medical Anthropology Quarterly*, 24(1): 108 – 123.

Ortner, Sherry B. (2006). *Anthropology and social theory: culture, power, and the acting subject*, Durham, Londra: Duke University Press.

Rappaport, Roy A. (1999). *Ritual and religion in the making of humanity*, Cambridge: Cambridge University Press.

Părinții mei, bunicul și bunica, sunt veniți din Sebeș, Alba, din Ardeal, că atunci îi lua pe tineri cu arcanul la muncă... la armată.

Și fugeau în Dobrogea toți... fugeau ardelenii ca să nu facă armata acolo.

Și aici bunicul cu băieții, avea 3 băieți, s-au dus la Turcoaia, la carieră și lucrau acolo în carieră, bunicul... străbunicul, adică părinții... tata lui bunicul. Și acolo cum lucrau oamenii unul din sat avea fată ... Chirachița.

Hai nea Ioane ne facem neamuri și asta... și la însurat pe ăla mai mare cu fata lui acela la Turcoaia.

Pe urmă ai venit în Tulcea, bunicul... ei sunt din Sebeș Alba în Ardeal, și din partea lui mama și din partea lui tata sunt ardeleni get beget.



Și... au venit la Tulcea cu băiatul și cu fata că a născut fata cât au stat ei la Turcoaia.

Și a rămas acela însurat în Turcoaia, ăștia au venit aici la Tulcea, acela însurat a avut cinci băieți, jumătate de sat Turcoaia erau Nistor, Nistor, de-a lui Nistor.

Și au rămas aici, pe urmă nu au mai știut de ei, ei nu veneau s-a răcit.

Din partea lui mama, Bena, tot... ăștia erau din Sebeș și aia erau din Săliște, tot ardeleni, veniți și ei aici în Dobrogea.

Și bunicul... dar era frumos, bunicul din partea lui tata, seamănă cu un artist de muzică populară, ală cu mustață care cântă cu Furdui mereu... nu știu cum îl cheamă. Cap tăiat bunicul, și avea o dantură la 90 de ani spărgea alune... mânca alune și nuci și le spărgea în dinți, nu avea o carie, n-avea nimic.



ACTUALITATEA UNUI ARHETIP VIAȚA ARTIFICIALĂ

Crearea vieții artificiale a deschis, prin solidaritatea dintre artă, tehnologie și știință, între laboratorul de cercetare și atelierul artistic, un nou câmp de investigare artei contemporane. Dar este acest domeniu al imaginării și experimentării, ce gravitează în jurul și în interiorul prospecțiunii antropologice un domeniu al noutății? Modernitatea a intrerupt temporar proliferativele trasee ale dependențelor dintre diferitele strategii ale imaginarului, dintre câmpul esteticii și vasta întindere a extraesteticului. Acestor teritorii la limita dintre estetic și extraestetic (care declină o limită mult mai radicală, cea dintre sacru și profanul ce funcționa mimetic și nu disjunctiv) li se include reveria despre viața artificială, despre partenerul anthropoid, mai mult sau mai puțin independent, de la instrumentalitatea obedientă utilă în munca plicticoasă și dificilă la simulacrul de prezență dotată cu o misterioasă afectivitate.

Literatura, mai puțin dependentă de materialitatea brută, de substanțialitatea inertă, darn u lipsită de portanță simbolică) a generat variante de antroipoizi ce acoperă, prin riscanta lor independență ambigua distanță dintre consolare, seducție și coșmar. De la legendele despre statuetele „care răspund” ale magiei egiptene, la tradițiile magiei iudaice antice și medievale, înrădăcinate în legenda despre Patriarhul Abraham, „creatorul de suflete”, și al „Sefer Iețirah”, la referința lui Clement din Alexandria la Simon Magul și băiatul creat prin condensări ale aerului, la povestirea despre antropoidul creat de Rava și distrus de rabinul

Zeira¹, la legenda Maharalului din Praga (Juda Loew benBezalel) și Golemul său, transpusă de romanul lui Gustav Meyring, la adolescentul mecanic al păpușarului lui Hoffman, la iubita artificială din romanul lui Gauthier și păpușa masculină conștientă de condiția sa pseudoumană, a lui Bontempelli, la avatarul arhitectonic al femeii iubite din povestirea lui Buzzatti și la fiul obținut prin minuțioase tehnici extatice din povestea „Ruinelor circulare” ale lui Borges, la versiunile de antropoizi, ciborgi și roboți din producțiile SF în care cultura elitară, cultura populară și subcultura interferează, trecând prin povestea lui Pinocchio, adresată imaginarii infantile, discursul acesta ce metisează fantasticul și reflexia raționalistă a susținut continuitatea interesului pentru o temă – un filon thematic complex –, pentru o nostalgie irepresibilă a ființei umane de solidarizare cu o entitate, cu o identitate heterogenă dar fraternă în care să-și transpună propria condiție și să-și depășească singurătatea, propria heterogenitate universală. (Fără a desfășura această problemă provocatoare, tema antropoidului se configurează și ca o ipoteză nu cu totul abandonată de mitologia contemporană, și chiar exploatată de versiuni de SF, despre momentul antropogonic.) Desigur, acest areal tematic atât de distinct între celelalte orizonturi ale reveriei producătoare de mituri, narațiuni și echipamente tehnologice, este și el împărțit de orientări prospective adresate ipostazelor materiei, de disputele dintre nivelele teleologice, pur pragmatice sau pur metafizice, dintre jubilația constructivă și reveria erotică/sentimentală, dintre gândirea abstractă și sensibilitatea poetică, dintre gravitatea și ludicul experimental, dintre orgoliul proclamării atotputerniciei umane și aspirația spre transuman, spre identificarea cu Divinitatea atotputernică, între asumarea condiției de creator sau creatură, mai précis de creatură creatoare.

O dispută netranșată între condiția de produs al hazardului, și cea de produs al unui proiect de creație de la care se revendică specia umană, guvernează și tensiunile din nucleul motivațional al demersului creator de viață artificială, separarea sa în domeniul artizanal, manufacturier, și cel spiritual. La un prim nivel, exercițiul producerii de viață artificială se adresează – prin exercițiu magic sau tehnic – materiei ca fond original al oricărei configurări, inovatoare sau reproductivă, în raporturi explicite sau escamotate cu o energie, cu o intenție, cu un program. În baza acestei tensiuni se conturează arealul motivațional al tentativelor de supunere a datului material, și inerției ostile a materiei prin tehnici de purificare, dinamizare, configurare și animare, sau, dimpotrivă, de situare într-un orizont transmateral, generator de epifenomene materiale, un orizont al proiectului, al literei și combinatoriei numerale, al cuvântului cu putere creativă.

Continuitatea acestui fond imaginar, ce se dovedește atât de profund înrădăcinat în tradiție, a părut să își piardă actualitatea odată cu instaurarea raționalismului științific, dependent încă de un pozitivism nu cu totul purificat de empirism, al modernismului. Dar modernitatea însăși a fost sensibilă la poetica, estetica și ideologia mașinii, această variantă de obiectualitate dinamică și responsivă, de partener construit, modest redusă la utilitarismul pragmatic, depeizată de metafizică. Spiritul avangardei, incisiv critic și ludic, radical problematizant și parodic, deconstructiv dar sensibil la mitizare, a readus în centrul atenției obiectul, nu ca depozitar mnezic de sensuri simbolice și afective, sau de puteri magice, ci ca

1 Moshe Idel, *Golem*, Ed. Hasefer, București, 2003, pp. 63-96.

prezență ce se sustrage oricărei semnificații suplimentare utilității sale imediate, chiar și celei estetice.

Acest obiect ce dobândește semnificație împotriva sensului oferă un model nu numai produsului cultural uman în general, nu numai artei, ci și un model extrem de alienare umanului. În acest context al unei civilizații ce își negociază întâietatea cu cultura, căreia i se îndatora în lunga tradiție a istoriei lor inseparabile preocuparea pentru viața artificială, pe de o parte, pentru partenerul anthropoid, pe de altă parte, și, pentru hibridările dintre viu/uman și produsul artificial, mașină, proteză, extensie artificială fizică sau intelectuală, refac odată cu postmodernismul și, mai ales, cu tehnocultura, actualitatea unui foarte dens patrimoniu arhetipal. (Un patrimoniu în care converg temele hibridării interspecii, căreia i se datorează produse ale imaginarului ca sfincșii, centaurii, grifonii, sirenele și alte asemenea creaturi monstruoase sau seducătoare, benefice sau demonice, sau grupul ajutoarelor miraculoase și obiectelor magice ce populează orizontul mitic, dar, mai ales, condensează temeri, obsesii și speranțe ale făpturii umane supuse somațiilor unei naturi, unei realități, străine, inaccesibile, ostile.)

Am putea, deci, inaugura investigarea acestui câmp problematic vast deschis de exercițiile/experimentele artistice dedicate vieții artificiale, cu referința la narațiunea despre Ucenicul Vrăjitor. Ea indică riscurile extensiei acțiunii umane asupra unor forțe ale realității ce rămân incontroleabile în toată amploarea consecințelor punerii lor în mișcare. De asemenea la legenda lui Faust, spiritul dominat de dorința de cunoaștere și putere magică, materializate de partenerul său deținător al tuturor cheilor magiei, acestei puteri a iluziei, a simulacrlui, emblematică pentru cultura europeană, tensionată între un raționalism mobilizat de un imperativ tropism gnoseologic, și un imaginar colectiv – popular dar mai ales elitar – fascinat de magie. Dar este irepresibila fascinație exercitată de viața artificială un proiect demonic, așa cum îl legitimează aceste două narațiuni interpretative?

161

O lungă tradiție a esoterismului iudaic consideră crearea unei ființe artificiale, animate – a unui golem – drept o probă a curățeniei sufletului, a calității credinței, a impecabilei sublimări a existenței înțeleptului teolog, mobilizat de dorința imitației Creatorului. Am putea să pornim și de la contemporana declarație a lui Stelarck, artistul ce elaborează proiecte ambițioase de extensie și reconfigurare a propriului corp, ca eșantion al corporalității animal umane – „Corpul nu este un obiect pentru dorință ci pentru design” („The body is not un objet for desire but for design”²).

Am schițat prin aceste repere divergențele ce tensionează problematica fundamentală a demersului constant (mai precis, recurent) al realizării artefactelor dotate cu calități similare vieții sau, în cele mai ambițioase proiecte, dotate cu viață, și a artificializării trupului viu, abordare ce echivalează artefactul cu obiectul viu. Desigur, când tentativa se oprește la rafinamentele simulării vieții reale, la performanța simulacrlui, la perfecțiunea substitutului de ființă vie, tehnicile obținerii calităților vizate țin de operaționalitatea iluzionismului pe de o parte,

2 Marshall McLuhan, 1968, *Pour comprendre les media*, Paris: Edition Mame/Seuil.

de funcționalitatea practică pe de altă parte, și, în totalitate, de acceptarea convenției, în virtutea dispoziției ludice, sau a pragmatismului utilizării prelungirilor mecanice/electrice/electronice/bioelectronice sau pur biologice ale instrumentarului primar al anatomiei umane.

Acesta este traseul ce leagă exercițiul magic al creării unui terafim, a unui idol vorbitor, prin tehnici combinate de astrologie, teurgie, alchimie cu proiectele unei robotici ce dispune astăzi, în absența reperelor tradiționale ale magiei de o tehnologie în dezvoltare accelerată. O tehnologie ce își conține propriile țeluri ca etape parcurse, roboții performanți făcând parte din chiar câmpul tehnologiilor în expansiune. Și tot acestei zone a instrumentalității îi aparțin și ființele vii obținute prin gestionarea mecanismelor reproducerii naturale din lumea vie, de ingineria genetică, făpturi fără istorie și fără alt destin decât de a deveni hrană sau forță de muncă/luptă performantă, aflate încă în afara oricărei responsabilități legislative. Acest model al artefactului ce prelungeste capacitatea de acțiune fizică sau psihică și intelectuală (la care se referă Marshal McLuhan în volumul dedicat noilor media)³ își are originile în perspectiva animistă ce nu își epuizează actualitatea odată cu declinul civilizațiilor primitive, și care operează prin vocația mimetismului, consecință directă a observării, ca predicție a interpretării și transpunerii. Adresat în primul rând proceselor dinamice, fenomenelor producătoare de realitate, mimetismul se focalizează abia în plan secund asupra obiectelor, concretizări materializări ale energiilor generatoare, și formei/formelor ce reglează relațiile dintre materie și energie, dintre amorf, haotic, și universul ordonat.

Capacitatea de a distinge și a selecta între obiectele și ființele obiectualizabile ale contextului natural și transnatural, între energiile universului pe cele utile și accesibile exploatarei precede nevoia de antropomorfizare. Procesul de reducere a pluralității formelor funcționale (de specializări formale) exprimă, în coincidența dintre sinteza formală și complexitatea adaptabilității, puse în evidență de noile versiuni ale evoluționismului, reprezentat de teoreticieni ca Jacques Monod, René Thome, Daniel Dennet sau Richard Dawkins) strategia autoprotecție a celulei vii și jocul creator dintre hazard și necesitate⁴.

Antropomorfizarea, care succede animismului, ca un proces inductiv, apare ca o consecință a slăbirii sentimentului de solidaritate și chiar omogenitate cu universul, resimțit inițial ca proiect esențial, primar, oglindit în ființa umană, și dezvoltării narcisistei proiecții a umanului/antropomorfului asupra realității, ca „măsură a lucrurilor”. Atitudinea ce selectează aliați și slujitori în cadrul speciei și în afara ei, în cadrul regnului și în afara lui, în cadrul energiilor materializate și materializabile și dincolo de ele premerge și transcende limitativele proiecții antropomorfizante, pe măsură ce spiritul pragmatic dizlocă și substituie perspectiva mitică. Toate aceste subjugări și alianțe justificate inițial de miturile alibiuri ale animismului, umanizării, și simetric, reificării și strategiilor de comerț cu universul, se depărtează lent de acest nucleu de sens, creator de responsabilități, înrudiri și simetrii generatoare de responsabilități și restricții.

Strategiile sacrificiului garantau legitimitatea instaurării umane asupra arealului său de exploatare tot mai extins. Fundamentele științei în desfășurare care a eliminat, lent dar inexorabil fondul – moral, în definitiv – al acestei echivalări, prin sinecdotice restituiri de substanță și energie, de viață, în mitologia sa pozitivistă, a eludat/suspendat și responsabilitatea față de consecințele, epifenomenele și chiar față de produsele creativității focalizate pe această expansiune a unui uman imperativ și invaziv care traversează, motivat de aspirații, reverii și fantasmе diferite, tentația proiecțiilor formale antropomorfizante. Pe de altă parte el aparține

3 Arthur Kroker, Marilouise Kroker, *Digital delirium*, New York, Martins, 1994.

4 Jacques Monod, *Le hazard et la necesitate*, Ed. NRF, 1967.

aceluiași program de perfecționare a capacității de dominare, consumare, reconstruire a realității ca și întregul ansamblu de experimente și abilități, de prospecțiuni și transpuneri practice de producere/creare de unelte, arme, și repere ludice căreia își datorează devenirea vehiculele, cu incitanta lor istorie ce abandonează asocierea biologică (exploatarea energiilor biologice) cu cea mecanică, nucleară istoria armelor și uneltelor de la toporul de obsidian al paleoliticului la bomba atomică și tehnologiile sofisticate de control al voinței, memoriei, capacității de acțiune contemporane.

Și tot în acest traseu se înscriu roboții și formele de viață hibridată artificial, ciborgii, în care secvențele biologice sunt amplificate cu segmente electronice, ca și produsele obținute prin manevrarea mecanismelor reproducerii naturale din cadrul regnurilor vii. Astfel, ființa vie este reificată, își pierde statutul specific, chiar dacă dramatic, , și, consecință indiferentă civilizației contemporane, participarea la sacralitate. Cât despre proiectatele ființe artificiale obținute prin inginerie genetică, prin clonare, ele se află încă în afara oricărui program juridic. Ne aflăm în fața unui tip de demers legitimat de provocarea resimțită de fragila ființă reflexivă, în fața somațiilor realității concrete, și a propriei vulnerabilități și limitări.

Am luat până aici în considerare mai ales aspectele legate de condiția obiectuală a produselor ce ajung să atingă condiția vieții artificiale. Evoluții ale uneltei spre mașină, spre automat, a mașinii spre robot, și a roboților specializați pentru operații secvențiale spre complexitatea operațională a ființei vii, și chiar umane. Un braț mecanic, realizat pentru operații în medii toxice, sau pentru execuții de o perfecțiune a stereotipiei ce depășește capacitatea de concentrare umană, echipamente de simulare a unor situații cărora ființa vie nu le rezistă, sau de investigare a unor distanțe sau profunzimi, ale macro și micro/nano/endo universului, toate dotate cu capacități de analiză și sintetizare a informației, cu inteligență artificială din ce în ce mai fină și mai extinsă.

În anii '70, artistul media Stelarck și-a montat un braț artificial, electronic, inaugurând proiectul său de perfecționare a corpului uman. A continuat acest proiect cu construirea unui octopod mecanic, acționat de gesturile propriilor membre a căror energie dinamică o amplifică. Dar proiectul său a devenit tot mai radical, dezvoltând – cel puțin teoretic – premiza substituirii sistemului de hrănire/excreție și funcțiilor animale, dependente de organe vulnerabile la uzură și putrefacție cu sistemul vegetal, pornind de la o epidermă dotată cu clorofilă, sensibilă la lumină, care ar deveni sursa de energie pură a unei forme de viață superioare. Nostalgia unui evoluționism lăsat în suspensie de cantonarea în ipostaza umanului, și care nu aspiră la o libertate spirituală, morală, în jocul voinței, ca în filozofia lui Nietzsche, ci salvarea de descompunere, supraviețuirea biologică, orientează acest sector al proiectelor de viață artificială care nu substituie, ci corectează datul uman. Întreaga poetică și practică a protezării și hibridării exploatează această speranță, uneori mascată alteori explicită a sustragerii de la iminența morții. Ca și în formele tradiționale ale prezervării rezidului corporal pentru o viitoare relocuire de către spiritul delocalizat de moarte, dar abandonând tocmai problematica spiritului, se regăsește în acest tip de proiecte, între care cel al artistului australian este atât de spectaculos.

De la acest nivel material al corporalității cercetarea se extinde asupra explorării

și protezării corporalității psihice și procesualității intelectuale. Computerul, Inteligența Artificială devine în actualitatea cercetării psihologice un model de interpretare pentru funcționarea inteligenței umane, întâlnind traseul ce avansează spre interpretarea sa dinspre studiul comportamentului animal, din laboratoarele unde șoarecii supuși observării aleargă în labirinturi și maimuțele anunță rudimentele unui spirit mimetic omogen celui uman. Cercetarea contemporană studiază peisajele mentale, cu topografia lor transparentizată de localizările centrelor de acțiune, în relație cu proiectele sistemelor funcționale ale Inteligenței Artificiale. Viața Artificială, „al cărei mediu natural este computerul”, oferă cercetării și fabulației creaturi artificiale, realizate după model real uman, ca în cazul modelelor realizate prin secționarea și scanarea trupului donat în acest scop (în cadrul Visual human Proiect) de Jernigan, o tânără femeie condamnată la moarte pentru pruncucidere, după respingerea ultimei cereri de grațiere, în statul Texas. Versiunile de animație realizate pe baza acestor imagini de o fină fidelitate sunt utilizate în cercetarea medicală, în simularea unor situații în universul virtual, și în narațiunea artistică.

Jocuri competiționale ce opun două entități psihice a căror confruntare presupune dezechilibrarea ordinii mentale a concurentului și conservarea propriului echilibru mental, ca în jocul pus la dispoziția publicului de grupul Smart, ilustrează în altă perspectivă disponibilitățile deschise de imixtiunea dintre inteligența artificială și cea vie. Și, așa cum robotica întâmpină aspirația spre un partener ideal, erotic de pildă, prin deja realizatele și vandabilele partenerate artificiale, care simulează viața afectivă și inteligentă, prin adăugarea proceselor dezvoltate de A Life, jocul deschide industriilor robotice și programării de calculator teritoriul unor perfecționări și „umanizări” din ce în ce mai performante. Toate aceste tentative ale roboticii și formelor de inteligență și viață artificială dependente de spațiul virtual sau de materialitatea vie, lasă la o parte una dintre componentele esențiale ale ființei vii, mai ales ale vieții umane – problema spiritului/sufletului.

Vechile mituri și narațiuni cu ambiția documentului istoric, consideră relația dintre viață și artefact legată de dobândirea spiritului, și conștientizează persistența pragului dintre viața reală și simulacrul ei, prin prezența unui suflet animal, la care creatorul uman poate ambiționa să ajungă în exercițiile sale, drept performanța de vârf. Dincolo de acest prag se întinde imperiul puterii divine. Despre această ierarhie vorbește legenda lui Pygmalion, sculptorul ce dobândește grația vieții reale pentru opera sa datorită nu atât dragostei pentru obiectul creat, ci perfecțiunii reprezentării principiului frumuseții. Grația divinității ce întruchiează frumusețea întâlnește performanța creației artistice umane.

Din perspectiva altei exigențe, legendele cabalistice, bazate pe tradițiile esoterice iudaice, vorbesc despre Golemi, creaturi realizate prin magie sau animate prin aceste practici, și care se deplasează, răspund la solicitări și porunci, dar nu pot vorbi, deci fac doar dovada unui suflet inferior. Fie datorită acestei imperfecțiuni, fie amenințării conținute de condiția lor materială nespirtualizată integral și care îi lasă disponibili unei creșteri nemăsurate, ei devin o primejdie pentru univers. Găsim în această versiune referința la arhaica temă a omului primordial, abia desprins din haos, ale cărei latențe le păstrează și din a cărui materie se decupează lumea ordonată, sau care este o latență neactualizată de Creator

decât după întocmirea Lumii, pentru a nu revendica drepturi asupra ei. Demonie inocentă a unei materialități ce se prezintă ca un depozit de riscuri, de lipsă de măsură pe care numai insuflarea etajelor spirituale superioare o pot anihila.

Practici de purificare, selecții ale surselor acestor eșantioane materiale, și formule incantatorii și coregrafii rituale precise pregătesc suportul pentru o formă antropomorfă și pentru o viață pe care actul magic se și grăbește să o retragă. Și totuși, aceste creaturi imperfecte fac obiectul unor dezbateri juridice între reprezentanții diferitelor cercuri și școli rabinice ale Europei renascentiste și baroce. Regăsim această dezbateri în Halaha, unde se cântărește dacă o asemenea creatură poate fi ucisă fără consecințe în jurisdicția umană și divină, iar etalonul este capacitatea de a participa la ritualul religios⁵. Cercetarea contemporană ridică și ea dezbateri despre legitimitatea creării de copii – clone – și a altor forme de suplimentări ale patrimoniului biologic (mai cu seamă uman) simultan cu tentativele politice de limitare a concepției naturale. Condiția juridică a acestor creaturi artificiale plecate de la un patrimoniu genetic natural se semnalează, dar mai cu seamă la nivelul produselor artistice subculturale, mai sensibile la etica tradițională.

Dar tradiția acestor practici oferă și un punct de pornire, arhetipal și creației de viață artificială prin exercițiu pur abstract, esoteric ,sau științific, prin tehnici ce refuză apelul la orice suport material. Aceste tehnici care au la bază alfabetul ca mediatori între sunet și formă, angajând și suportul numeral energetic, și care aparțin tot complexului cultural cabalistic, utilizează faimoasa *Carte a formării, Sefer ietirah*, atribuită patriarhului Abraham, și aparținând creației mediilor mistice iudaice medievale. Combinarea literelor alfabetului, cu ierarhiile lor simbolice funcționale, între ele și cu literele Numelui Divin produce, prin grupaje generatoare ale organelor și ansamblurilor corporale, un joc fascinant și subtil. Se construiește forma antropomorfă și viața ce își consumă prezența în experiența psihică, în acest peisaj intermediar între etajele realității. Un spațiu de experiență ce întâlnește, în ambiguitatea sa materială, spațiul virtual al lumii contemporane, spațiu în care configurările sunt obținute prin combinatoria numerală, este adevărat, mult mai puțin complexă.

Pe acest fond problematic atât de complex, fondat pe tradiții atât de bogate și reliefat de problematizări atât de angajante în relație cu condiția ființei, cu destinul corporalității, cu statutul unei mase biologice private de spirit și de filoane esoterice, prestația artistică pare modestă. Desigur, universul imaginii este prin definiție unul al virtualității, al simulării și invocării, și, în etajele sale concrete, ale artefactului. El se deschide acestor tentative de descifrare a codurilor realului, de furnizare de modele formale, de imixtiuni cu biologicul și de jocuri virtuale. Mă voi referi la câteva exemple selectate din creația artistică românească a acestui deceniu, pentru a ilustra universalitatea acestor preocupări.

Unul dintre exemple este furnizat de creațiile dedicate de Cristian Paraschiv reproducției naturale, parteneriatului sexual masculin/feminin. Pe un suport de piele obținută prin clonarea propriilor celule specializate, el desfășoară desenele complicate ale emergenței vieții, ale tensiunii spre forma umană, de la proce-

5 Moshe Idel, *Op cit*, pp.317-408.

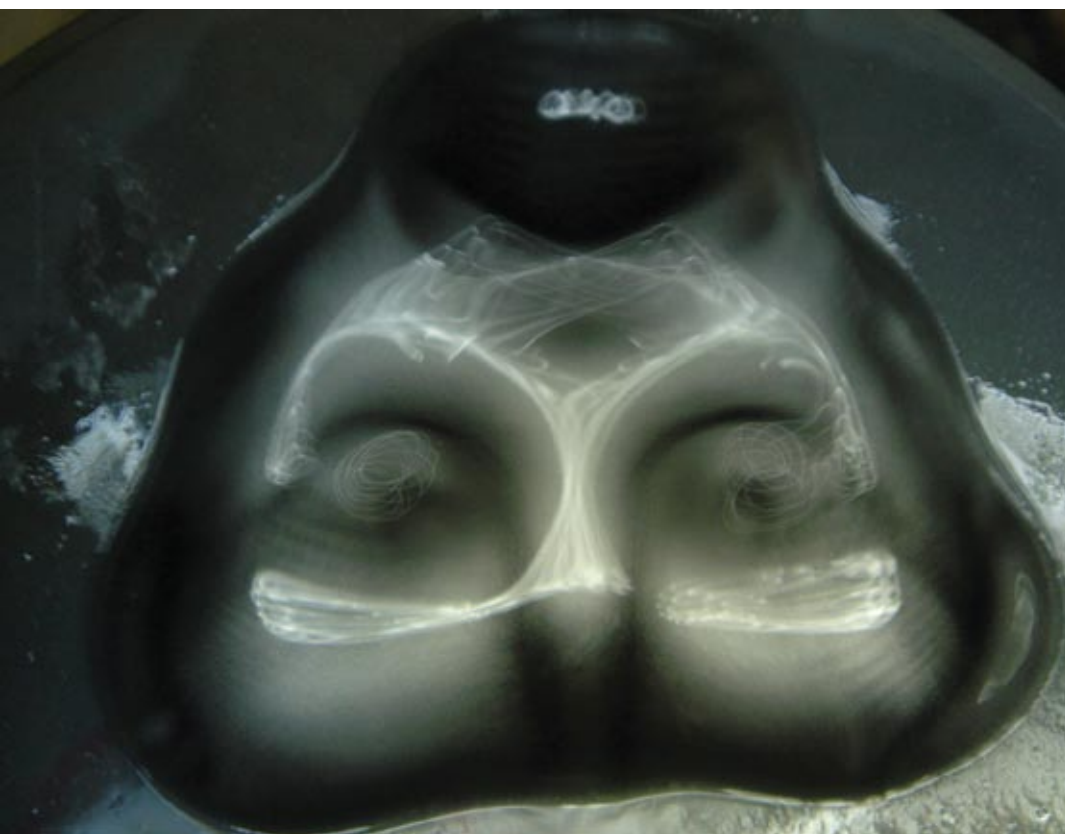
sul fecundării la fazele finale. O expoziție la galeria Simeza din București a prezentat în țară preocupările sale recente, legate de frecventarea mediului cultural francez.

Dintr-o perspectivă diferită atinge domeniul vieții artificiale experimentul configurativ al sculptorului Gabriel Kelemen. În căutarea unui cod al ipostazelor formale ce guvernează comerțul dintre energie și materie, a sistemului de semne cu care operează universul natural – de la nivelul astrofizic la cel al concreteții formelor terestre –, el acționează asupra unor mase fluide cu fluxuri energetice de infrasunete. În parcursul trecerilor generative dintre sferă și spirală, trecând prin intermediare ipostaze poliedrale, el surprinde configurări inconfundabile ale măștii antropomorfe. Ipostaze secvențiale, dar surprinzător și totuși necesar apărute în negocierea dintre etapele ordonării dinamicii materiale.

Venind dinspre design, un proiect de echipament bioelectronic se asociază strategiilor de întreținere a unui senzualism erotic supralicitat de excesele comercializării corpului, de devalorizarea corpului viu tradițional prin obiectualizarea lui și abuzul de imagine. Proiectul echipamentului luminiscent – corp de iluminat costum – creat de Corina Nani răspunde acestei exigențe a unui erotism cult, sau îl propune ca exigență.

Las deschisă această prezentare ce va face obiectul unui segment din proiectul expozițional și documentar dedicat noilor tipologii ale experimentului artistic românesc, propus pentru anul 2011, și care continuă cercetarea finalizată cu expoziția din 1996, de la Galeria ¾, București și cu volumele documentare și teoretice dedicate temei⁶.

6 Alexandra Titu, *Experimentul în arta românească după 1965/The Experiment in the Roumanian Art, since 1965*, Ed. Soros, București, 1997; Alexandra Titu, *Experimentul în arta românească după 1965*, Ed. Meridiane, București, 2004.



ETICA ȘI ESTETICA SUPRAVEGHERII. INSTANȚE DE AUTOSUPRAVEGHERE

Suntem supravegheați, dar supraveghem și noi la rândul nostru. Raportul între supravegheat și supraveghetor este dinamic, devenind din obiectul supravegheat subiectul supraveghetor. Artistul este în esență un supraveghetor al naturii și oamenilor. Materialul documentar obținut prin fotografierea sau filmarea obiectelor stau mărturie a capacității lui de supraveghere.

Suntem actorii, dar și regizorii prezentului nostru. Dacă suntem urmăriți, supravegheați, ținuți sub control, analizați este pentru că și noi avem nevoie. Nu putem să evităm, în cadrul acestui subiect, principiul societății capitaliste, în funcție de cerere se stabilește și oferta. Nu putem să ne oprim să gândim că cercetarea și dezvoltarea tehnologică este făcută de oameni, de noi, iar descoperirile vin să reglementeze nevoile noastre, tulburările comportamentale, treceri la act agresive, pulsionale în esență, amenințarea unora la viața altora, tendința de putere care generează conflicte de dominare - supunere. Nu putem nici să nu gândim că o parte din tehnica modernă reprezintă încercarea de a pune în scenă fantezmele copilăriei, cum ar fi cele de zbor, de voyeurism, exhibiționism, punitive sau de omnipotență.

Ceea ce deranjează este abundența instrumentelor cu care se realizează controlul asupra noastră, este subtilitatea tehnologiei de monitorizare și faptul că toți suntem monitorizați ca și cum toți reprezentăm o amenințare la adresa legilor și siguranței statului sau a oamenilor pe care îi reprezintă statul.

Dacă facem analiza prezentului, sfârșim prin a ne lamenta de situația imposibilă în care am ajuns. Pare o plângere fără soluție, un reproș care ne ajută să facem un catharsis aici și acum, dar pe care îl putem relua de fiecare dată în aceeași formă și cu o intensitate de afect mai mare de descărcat. Pentru a ieși din capcana cercului vicios creat de argumentele în favoarea sau defavoarea supravegherii și tehnologiei de supraveghere, a consecințelor negative sau pozitive asupra corpurilor noastre, ne situăm pe axa timpului, a istoriei evoluției sociale și evoluției omului la nivel social și individual.

Începând cu secolul XX, oamenii au fost liberi să inventeze și să cerceteze, să-și subordoneze descoperirile nevoilor și fantasmelor lor. Dar, vreme de secole, fără beneficiile aduse de camerele de luat vederi, de carduri magnetice și sateliți de monitorizare, autoritatea a încercat dintotdeauna să vegheze asupra respectării legilor și să monitorizeze intențiile oamenilor. Legea se impunea prin intermediul bisericii, iar oamenii erau controlați prin intermediul icoanelor. Să ținem cont că mult timp statul era echivalent cu biserica. Icoanele reprezentau divinitatea, pe cel care veghează asupra binelei familiei, Dumnezeu. Investite de oameni cu putere, cu forță tămăduitoare, icoanele erau așezate în casă pentru a-i permite lui Dumnezeu să vadă, să vegheze, să protejeze. Puse în colțul camerei, icoanele permiteau vizibilitatea a tot ce se întâmplă în cameră. În fond, Dumnezeu e reprezentat simbolic prin intermediul ochiului. Informațiile erau înregistrate și arhivate, accesate pentru „Judecata de Apoi” și pe baza cărora se făcea analiza istoriei de viață a omului. În mod concret, autoritatea nu avea acces la aceste informații, dar intenția statului nu era să dispună de o bază de informații, ci era să regleze la nivel individual cenzura corpului acțional, violent sau pătimaș, cenzura gândurilor creatoare de dezechilibre în societate. Se făcea educație socială după principiul ochiului absolut al Zeului absolut,

„Dumnezeu vede totul, Dumnezeu știe totul”. Iar, pentru că el judecă, trebuie să îți reglezi gândurile, dorințele în acord cu valorile morale validate de Dumnezeu, reprezentat de autoritate. Atunci, ca și acum, nu Dumnezeu avea o putere reală, ci oamenii erau determinați să investească cu putere un obiect simbolic, un simbol.

Fiecare obiect de cult investit cu puterea de a veghea asupra bunului mers al lucrurilor sau cu puterea de a schimba destinul uman devine mijlocul prin care se poate realiza supravegherea. Nu este vorba de o supraveghere autentică, ci de o auto-supraveghere, nu este vorba despre accesul supraveghetorului la informație, ci despre credința în puterea supraveghetorului.

Oamenii au tendința de a-și căuta protectorul, cenzuratorul, cel care-i validează sau invalidează, cel care îi formează ca pe o bucată de lut. Modelul relaționării cu obiectul investit cu calitatea de a fi înduplecat și cu puterea de a veghea la morala și etica umană este modelul relaționării copilului cu părintele. Copilul care nu este supravegheat se simte ne-iubit, abandonat pentru că nu poate atrage atenția părinților. Un părinte relaxat, care vrea să-și crească copilul liber de interdicții pentru că el însuși în copilărie a fost sever supravegheat, își repară sieși o rană, dar copilul va evolua fără să fi beneficiat de interdicțiile umanizante. În cele mai dese situații, interdicțiile se asociază cu presiunea dominării, cu castrarea, cu limitarea libertății de a face conform celuilalt, cu supunerea. Pentru că persoana care primește interdicția de a acționa se simte amenințat cu anularea dorinței sale, trăiește o inhibiție cu efect depresiv. Efectul interdicției este mutilarea. Asocierea interdicției cu mutilarea, cu infirmarea traumatică se întâmplă datorită înțelegerii confuze a legii care interzice, fiind percepută în detrimentul adultului și împotriva copilului. Deopotrivă, adultul și copilul se supun aceleiași legi care interzice.

Pe parcursul evoluției copilului, părintele trebuie să fie prezent pentru a dezvoltării legile etice care umanizează, pentru a da și a explica interdicțiile. A nu suge degetul, a nu mușca, a nu băga în gură obiecte toxice, a nu arăta cu degetul ci a numi obiectul sunt interdicții care ajută la conservarea vieții copilului și la dezvoltarea limbajului, a expresivității verbale. Apoi, furnizează interdicțiile utilizării agresivității și sadismului în scop distructiv și auto-distructiv: a nu distruge obiectele care-i aparțin celuilalt, interdicția vătămării corpului oricărei ființe, interdicția lezării și vătămării din plăcere sau din răzbunare, interdicția de a folosi puterea pentru a acționa asupra corpului celuilalt. Ulterior vin interdicțiile legate de obiectul iubit care nu trebuie să fie incestuos. Părintele trebuie să fie acolo pentru a explica etica bine – rău care se referă la corp și la autoconservarea vieții. Interdicțiile lui „a face” și „a acționa” presupun prezența părinților cu funcția lor de supraveghere.

Interdicțiile umanizante și obligațiile sunt valoroase pentru devenirea omului și evoluția spre sănătate. Din interdicțiile pulsionale se formează Supraeul, care este perceput ca o conștiință morală. Cel mai adesea, își face simțită prezența prin imperativul „trebuie”, „nu trebuie”. Supravegherea părinților s-a interiorizat și a format o instanță care reglementează valorile morale, conduitele etice, trecerile la act conforme cu legea. Când copilul evoluează spre autonomie personală, ajunge să se „materneze” și „paterneze” singur, să evite pericolele aduse

lui sau celorlalți, să-și identifice nevoile și să nu-și folosească resursele psihice pentru a lupta împotriva nevoilor vitale.

Când un părinte folosește supravegherea pentru a-i interzice copilului accesul la apartenența de gen și elaborarea identității de gen, pentru a-i interzice autonomia, curiozitatea, gândirea, sentimentele, verbalizarea urii sau iubirii, spontaneitatea modului de a fi, atunci copilul este nevoit să se adapteze prin dezvoltarea unui fals self conform cu cerințele părinților. Supraeul sever va sta mărturie autorității mutilante a părinților, va supraveghea din interior gândurile, emoțiile, acțiunile și alegerile pe care le face.

A face ce vrei este expresia libertății supreme, dar o supraveghere bunăun supraveghetor bun lasă copilul să facă ce vrea după ce l-a inițiat în diferența între a gândi și a acționa, în diferența între realitatea interioară și realitatea exterioară, după ce s-a asigurat că principiul realității balansează principiul plăcerii, după ce i-a dat toate interdicțiile umanizante.

Supraeul este, în esență, interdictiv. Veghează prin imperative morale, obligații și interdicții. Poate deveni crud, persecutoriu, mutilant sau, dimpotrivă, tolerant, corect, formator. Severitatea sau flexibilitatea Supraeului depind de strictețea codului moral, imposibil sau posibil de respectat, de metodele educative severe sau tolerante față de slăbiciunile umane reale sau față de pulsuni, depind de negarea sau acceptarea sinelui.

Supraveghetorul, fie că e Dumnezeu, fie că e instituție, fie că e instanța parentală, are un reprezentant psihic. Supraeul. Sub forma ansamblului imperative-lor morale, obligațiilor și interdicțiilor, Supraeul este format prin introiectarea supravegherii părinților. Întotdeauna omul și i-a căutat părintele și autoritatea și întotdeauna le va căuta pentru că altfel nu își poate definitiva organizarea și evoluția psihică, nu își poate forma Supraeul, instanță psihică de auto-supraveghere.

Evidențiez aspectul pozitiv al supravegherii prin grija pe care supraveghetorul o are față de cei supravegheați și prin sentimentul de siguranță pe care copilul sau adultul îl are atunci când este protejat. Datorită tocmai sentimentelor de siguranță atribuite, supraveghetorul devine puternic. Având putere, supraveghetorul trebuie să aibă și el etica lui, altfel va utiliza oportunitatea în scopuri personale, pentru a-și realiza dorințe fantasmate. Mă refer la dorința de a impune propria lege, de a pedepsi, de a fi sever, de a se satisface pulsional, de a deveni voyeur, șantajist, de a se crede omnipotent, omniscient, de a vrea să controleze corpuri și identități.

Dacă Supraeul guvernează cu interdicții, obligații, imperative și veghează asupra transpunerii gândurilor, dorințelor, afectelor în acte, exprimate în corp și în relație corp la corp, există și o instanță psihică care supraveghează asupra psihicului și corpului cu aspirații narcisice, modele ideale de identificare. Idealul Eu-lui reprezintă nucleul identificărilor multiple, aspirațiilor și trebuințelor de autorealizare. Supraeul reglementează etica, iar Idealul Eului estetica psihicului.

Corpul supravegheat de modele, de imagini corporale ideale este corpul supus rigorii, programului, curelor de slăbire sau modelarea părților corporale. Cel mai adesea se observă în profesiile sau activitățile care presupun corpul sau care se

bazează pe corp, cum ar fi sportul de performanță, dansul, modeling și show-biz.

Folosirea imaginilor corporale ca model de devenire corporală este un mod prin care personalitățile narcisice, puternic fixate pe Eul corporal, își modelează, formează, lucrează propriul corp. În unele situații supravegherea corpului are o etică și beneficiază pentru un timp de antrenori și medici. În altele, e folosită fără etică, prejudiciind corpul prin modelele de identificare neconforme cu identitatea de gen, când o femeie își refuză feminitatea, sinele feminin și psihologia feminină, prin modele neconforme cu specificul propriului corp, negând tendințele genetice de îngrășare sau negând etapa ontogenetică de dezvoltare, căutând iluzoriu tinerețea fără bătrânețe a corpului. Toate aceste prejudicii trimit la patologia corpului ținut sub observație prin bulimie, anorexie, obezitate, prin idei obsesive de perfecțiune, penitență, toate făcând trimiteri la masochism.

În plan social, idealul este reprezentat, de mii de ani, de modele de devenire propuse de religii. Isus, Alah, Buddha, Mohamed au reprezentat modelele prin care autoritatea statului controla dezvoltarea individului în plan social și individual. Constituite după structura psihică a omului, religiile ilustrează Supraeul și Idealul Eului pentru a oferi omului un model de identificare, model care nu investește valoric și estetic corpul, ci sufletul, contribuind astfel, vreme de mii de ani, la un clivaj psihic – corp.

Oricât ne-am raporta la societate și mijloacele ei de supraveghere, omul nu este doar un figurant într-o scenă socială monitorizată de câțiva spectatori, supraveghetorii adică, ci devine el însuși supraveghetorul propriei persoane. Cu cele două instanțe de autosupraveghere, Supraeul și Eul Ideal, omul se pune în legătură cu altul, cu un „Tu” puternic sau idealizat. Își va modela, mutila, construi sinele și corpul în funcție de acest „Tu”. Voi deveni a și a cum mă vei descrie Tu, par a spune.







URMĂRIND CORPUL ÎN DANS

„Corpul meu e întotdeauna în altă parte. El este oriunde pentru că în jurul lui sunt dispuse toate lucrurile; în raport cu el există un deasupra, un dedesubt, o dreapta sau stânga, un înapoi, un aproape sau un departe. Corpul e punctul zero al lumii; acolo unde drumurile și spațiile se întrepătrund, acolo corpul este niciunde. El este în inima lumii, mic miez utopic de la care plec să visez, să vorbesc, să imaginez... Corpul meu e ca Cetatea Soarelui, nu are un loc, dar de la el ies și se împrășteie ca razele soarelui toate locurile posibile, utopice sau reale.”

Michel Foucault, *Hétérotopies et le corps utopique*

177

CORPUL – GÂNDIRE, PRIMA SUPRAVEGHERE

Greutatea, forma, energia sunt parametrii obiectivi cu care corpul operează în timp ce dansează. Sunt date fizice ce constituie motoare ale inițierii mișcării, într-un continuu joc al raporturilor dintre ele.

Cu ajutorul acestor parametri corpul „descoperă” spațiul, în cele trei dimensiuni ale sale, împărțindu-l în registre și dimensiuni: orizontal (dreapta-stânga), vertical (sus-jos), sagital (înainte-înapoi) și mare-mic, departe-aproape.

Dar spațiul nu este singura „descoperire” a corpului în mișcare, în dans. Timpul este o altă coordonată cu care corpul se poate juca. Viteza, durata și ritmul, sunt deasemenea instrumente cu care corpul lucrează.

Datele fizice obiective – greutatea, forma, energia – , spațiul și timpul se numesc în literatură de specialitate *variabile*.

Am putea spune că dansul este un rezultat al raporturilor dintre diferitele valori ale acestor *variabile*, având o infinitate de posibilități combinatorii.

Acest joc între parametri nu devine funcțional decât printr-un mecanism instantaneu de analiză: unde mă aflu, ce greutate are corpul meu, unde se deplasează, cu ce viteză... Mentea analizează în timp ce mișcarea se desfășoară și decide care este comanda imediat următoare. Corpul în dans nu poate fi disociat de minte, de puterea de a analiza, de a percepe și de a lua decizii. Mentea este corp și corpul este minte.

Un binom care se bazează pe un drum cu două sensuri, un joc între actul în sine și percepția lui. Aceasta analiză instantanee – are o consecință; altfel spus are o dezvoltare: o altă mișcare ce-i succede celei dintâi. Este un proces de cauză și efect în care orice nouă mișcare devine un punct de pornire pentru următoarea.

Iată așadar, un prim nivel de supraveghere: mintea supraveghează corpul în mișcare având la îndemână percepția schimbărilor de valori ai parametrilor fizici cu care corpul lucrează în mișcare (în spațiu și timp).

S-ar putea crede că numai mintea supraveghează corpul. Dar, după cum am afirmat mai sus, binomul corp-minte este un drum cu două sensuri. Folosindu-se de parametrii fizici proprii, (greutate, formă, energie), corpul poate conduce mintea în situații neașteptate și ieșite din controlul cerebral. De exemplu, lipsa rezistenței la forța gravitațională antrenează corpul într-o cădere. Sau, un dezechilibru poate avea ca rezultat o succesiune de mișcări care scapă dicteului cerebral. Un elan mai mare poate genera o săritură. Rezultatele pentru fiecare din aceste exemple sunt condiționate pe de o parte de datele anatomice ale corpului – flexibilitate, volum, masă musculară, etc.

– iar pe de altă parte, de reflexul corpului de a se apăra sau de a găsi soluții de continuitate a mișcării într-un moment așa-zis critic, într-o logică specifică fiecărei persoane. Este vorba de ceea ce numim *inteligența corporală*. Dacă în oricare din cazuri mintea ar prelua conducerea și ar da o comandă, logica internă a corpului ar fi ruptă iar accidentarea inevitabilă. Atunci când inteligența corporală acționează, mintea este informată de noul context în care se află corpul, conlucrează cu el intrând într-un flux comun.

Calitatea cu care sunt percepute aceste evenimente (fiecare mișcare) dar și perceperea contextului imediat în care acestea au loc, determină și influențează momentul imediat următor, calitatea mișcărilor ulterioare, dansul.

Pe când în gimnastică mintea se limitează la analiza și comanda mișcării cu intenția ca aceasta să devină performantă, în dans, ea depășește acești parametri obiectivi, fizici, creând ceea ce numim *iluzia*. Iluzia extinderii corpului în spații și arhitecturi virtuale, iluzia transformării lui dincolo de aparența lui formală.

Corpul în dans creează un sens, un discurs pe care tot el-corpul, îl poate contextualiza, ducându-l virtual dincolo de granițele vizibilului. Mișcarea în dans păstrează intenția performanței fizice pentru o mai bună claritate a sensurilor și pentru elocvența cu care este transmis mesajul. Acestea i se adaugă intenția de a fi lecturată. Mișcarea în dans se supune citirii chiar și atunci când vorbim despre o dramaturgie a abstractului. Acesta este punctul în care dansul se separă de gimnastică.

CORPUL URMĂRIT DE PUBLIC – O ALTFEL DE SUPRAVEGHERE

Dansul prin natura sa, ambiguă uneori, are puterea de a crea un context semantic chiar dacă pe scenă, în cadrul în care are loc, nu mai există alte elemente.

Acest lucru se datorează corpului care, la fel cum se folosește de parametrii săi fizici, utilizează un întreg ansamblu de semne și coduri spre a face vizibil un sens, spre a face vizibilă o iluzie scenică (indiferent care este scena).

Dansul aparține de domeniul artelor vizuale în aceeași măsură în care aparține artelor spectacolului. Este o artă nomadă care traversează fără grija de a-și pierde identitatea, granițele teatrului, muzicii, filmului, regulilor compoziției plastice, poeziei... Adună și folosește tot ce e valabil pentru a-și construi discursul propriu destinat a fi privit, destinat observației.

Dansul este și o artă a efemerului. Imposibil de repetat identic, greu de arhivat. *Supravegherea*, este o condiție pentru ca el să existe. Singura cale de se opune efemerității este prezența publicului, acest martor care înregistrează, care are memorie, care se lasă impresionat. Supravegherea aici este un termen forțat într-o oarecare măsură, pentru că rareori între supraveghetor și supravegheat există o relație de comunicare. Supraveghetorul are funcția de a cenzura un comportament, de a păstra limitele unei discipline, de a respecta regulile unor norme. Publicul prezent la spectacolul de dans nu se interesează de acestea;

convenția care se instalează este una bazată pe un fel de comunicare și pe schimb. De foarte multe ori desfășurarea actului scenic (dansant) depinde de felul în care publicul privește. În unele cazuri, azi din ce în ce mai frecvent, sunt create dispozitive speciale care asigură nu numai o anumită poziție, o anumită calitate a percepției din partea publicului asupra spectacolului dar și o posibilitate de comunica. Ritualul tradițional (venit din teatrul burghez) presupune ca la finalul reprezentației publicul să aplaude sau să huiduiască. Este gradul minim în care comunicarea între privitor și performer capătă o expresie și o confirmare a conexiunii dintre cele două părți.

Poziția publicului însă este aproape la fel de vulnerabilă ca și cea a dansatorului pentru ca el este *supravegheat* în permanență de către performerul dansator. Încă din primul moment al spectacolului se stabilește acest contact în care dansatorul ia pulsul receptorului. Transmisia pe dublu sens e greu de analizat, dar ea există. Dansatorul se orientează în funcție de răspunsul publicului pentru a ști să-și gradeze intensitățile sau tensiunile, eventualele efecte de surpriză sau ghidarea în înțelesul mesajului.

Doar așa putem vorbi de un anumit tip de cenzură din partea *supraveghetorului*, adică a publicului. Reacția lui poate avea un relativ efect supra spectacolului în măsura în care reacția sa ajunge pînă la scenă.

CEEĂ CE SCAPĂ OCHIULUI

A fi *supraveghetor* de dans înseamnă să ai un ochi exersat în a vedea și a înregistra, pe lîngă imaginea de ansamblu, cît mai multe detalii care te ajută să cuprinzi înțelesul a ceea ce este făcut vizibile pe scenă. Mai înseamnă să te faci disponibil pentru lectură, indiferent de dificultatea scriiturii (coregrafice), de inconfortul în care te poate pune un „adevăr” aflat pe scenă. Calitatea unei „citiri” a unui dans este dată nu numai de calitatea performanței scenice ci și de capacitatea privitorului de a se lăsa purtat prin ungherele ființei, prin locurile propriiei memorii și experiențe. De obicei la un spectacol de dans contactul cel mai intens se stabilește atunci când referințele corporale ale dansatorului se întîlnesc sau dau iluzia unei corespondențe cu cele ale privitorului. Sunt senzații, situații corporale, stări pe care dansatorul nu numai că le face vizibile – prin întregul complex al spectacolului – dar pe care le transformă prin filtrele sale unice în așa fel încât ele să poată fi recognoscibile; un material unic care are valoare numai dacă la capătul celălalt există un receptor deschis.

Cînd publicul vine pregătit să primească un „ceva” gata împachetat, care nu-i solicită nici un efort de participare, un ceva în care concluziile sunt deja formulate, atunci accesul său la spectacol este limitat și mai mult ca sigur că el va fi nemulțumit și frustrat.

De cealaltă parte a oglinzii, spectacolul care nu lasă loc întîlnirii ideilor și care formulează în locul spectatorului concluziile, care oprește imaginația numai de partea sa, este un spectacol care își ratează destinația și chiar misiunea.

Funcția de supraveghere reciprocă este depășită atunci cînd potențialul portant al corpului se deschide deplin prin dans și îl face pe privitor să viseze, să imagineze, să întrezărească lumi comune sau unice, numai ale lui, spații ale realului sau zone neimagineate încă; mai precis, să trăiască același dans.



CORPORATIZAREA CORPULUI SOCIAL - SECVENȚE DIN PUBLICITATE ȘI FILM

Problematica supravegherii corpului este văzută în mod comun din perspectiva conotațiilor negative, respectiv ca un control supraîmpus autoritar de la nivelul înregistrării comportamentului corporal până la nivelul manipulării conștiinței. Se discută despre forme directe sau subtile de control și se analizează consecințele reacțiilor de opoziție. Artă este unul dintre instrumentele creative de investigare a diferitelor forme de expresie publică a politicilor ce utilizează imaginile pentru a controla procesele sociale.

Istoria controlului prin intermediul văzului și a mecanismelor de reprezentare s-a elaborat ca o enciclopedie de principii și dispozitive, de la cele polițienești și militare la cele ale marketingului și consumului. Una dintre cele mai complexe forme de supraveghere, control și manipulare a corpului uman ca semn al situării conștiinței este corporatismul, în înțelesul său de concepție și tehnică economică de dominare. Dincolo de suprinderea manifestării sale în multe forme de expresie artistică, de la pictura discursivă la instalațiile sculpturale și de la fotografia de documentare la video-ul subversiv și programele de jamming din mediul tactic virtual, ideologia structurală a corporatismului poate fi surprinsă în producția de publicitate și deconstruită în film.

Corporatismul este o formă de organizare și de acțiune specifică oricărei forme de ideologie politică, de la stânga la dreapta, care însă poate lua forme autoritare de putere prin intermediul cărora pot controla atât entitățile și relațiile

interne, cât și ceea ce se află în exterior.

Grupurile corporatiste pot decide în defavoarea multora pe baze legale construite de forțele politice. Puterea lor derivă din aranjamente economice care presupun creșterea influenței și prevalarea privilegiilor. Corporatocrația capitalistă s-a dezvoltat cu precădere prin intermediul finanțării profitabile a complexului militar-industrial. O altă față a dominației corporatiste, însă, se arată în politicile promovate de guvernele țărilor puternice de a avea la dispoziție pârgii juridice pentru contracararea politicilor restrictive, precum cele de protecție a mediului, avansate de anumite țări cu influență scăzută în deciziile globale.

Instituționalizarea succesului financiar în Renaștere, o consecință a nevoii de securitate economică, a dus la facilitarea apariției corporatismului. De-a lungul dezvoltării sale către modernitate, păstrându-și majoritatea caracteristicilor de-a lungul timpului chiar până în prezent, etosul cultural al corporatismului propune valorizarea viitorului în detrimentul trecutului. În zilele noastre, relațiile publice și publicitatea oferă o experiență a viitorului în care o corporație binevoientă îndeplinește orice nevoie imaginabilă. Ca atare, la baza ideologiei corporatiste stă credința că controlul societății nu se mai obține prin intermediul războiului sau a represiunii, ci prin intermediul culturii și comerțului. Astfel, societatea este cultivată să vadă logica corporatistă ca fiind foarte importantă pentru bunăstarea, valorile și identitatea sa.

Ca metaforă a integrării prin supravegherea valorilor celorlalți, corporatismul vizează un control ideologic în favoarea unei acumulări de capital motivațional pentru o cât mai prosperă ordonare a beneficiilor și prosperității. Controlul cel mai eficient se poate obține prin măsuri de seducție sau intimidare a conștiinței despre propriul corp. Nu se poate vorbi despre un comportament autonom al corpului biologic, ci mai curînd despre relația dintre înfățișare și eforturile de formare a atitudinilor pe baza seturilor de convingeri, credințe, dorințe, valori și aspirații sociale. În relațiile de forță cu sistemele corporatiste se formează o lume a rațiunilor și sentimentelor supuse unor presiuni intense. Formele de presiune nu mai sunt cele ale violenței directe, ci ale supravegherii și ale conceperii politicilor de control prin intermediul evaluărilor calitative ale rezultatelor supravegherii.

În societatea modernă avansată corpul individual, supus tuturor practicilor de control de la seducția publicitară și formarea comportamentului consumist la colportarea mediatică a credințelor sociale, se proiectează colectivist sau comunitar într-un corp social, nu doar cu un statut civic, ci și cu o conștiință încorporată.

Arta a funcționat în multe situații ca un instrument de critică și rezistență față de practicile de control social exercitate de diferitele grupuri de interes situate strategic în sfera publică. Astfel tematicile abordate au fost tratate în diferite medii de exprimare, de la cele scrise la cele vizuale și performative, încercându-se stabilirea unei relații comunicative cu publicul prin intermediul indentificării problemelor obliterate de mass media, prin utilizarea interpretării semnificațiilor, prin valorizarea estetică și medierea cu mijloace apropiate a mesajelor tratate artistic. Majoritatea mediilor artistice au devenit medii de graniță între reprezentarea emoțională, afectivă a intimității și cea rațională, angajată a obiectivității. Indiferent de scepticismul epistemologic cu privire la posibilitatea unei redări

obiective a realității, inclusiv prin mijloace hermeneutice asumate, reacția intersubiectivă comună poate funcționa ca test al veridicității întâmpinării unei problematice.

S-a constatat că nu doar fotografia și video-ul, prin utilizarea funcțiilor lor documentare complementare esteticii, ar putea să critice efectiv transformările adverse ale societății sub deciziile conspirative ale politicianilor, ci și regândirea mediilor clasice, de la pictura discursivă la sculptura instalaționistă și grafica caricaturistă, ar avea putere de judecare asupra situațiilor de fapt.

Pentru o analiză a procesului de corporatizare a corpului social s-ar putea apela la două forme artistice de exprimare care au avut puterea paradoxală de a fi instrumentalizate atât ca medii de propagandă consumistă și simulare ideologică, dar și ca medii ale criticii, rezistente la controlul social pri supravegherea comportamentului și impunerea diferitor tipuri de corecție.

Interpretarea unor imagini iconice care utilizează ca interfață culturală figuri ale criticii cu un important rol de analiză a transformărilor sociale și psihologice care ne afectează încă din modernitate (figurile lui Marx, Freud și Foucault), ar marca sugestiv reprezentarea corpului într-o lume a controlului generalizat. Într-o primă imagine se pot observa două corpuri supraimpuse: interfața simbolică, printr-o asociere identitară, a corpului unei influente filosofii a economiei politice, cea a lui Marx, aparent sedus sau chiar fetișizat în raport cu corpul feminin, simulat de imaginea publicitară. În abordarea lui Vik Muniz, Freud este îndulcit și înșiropat în ciocolată, desemnând o imagine alegorică a corpului consumabil. Iar Foucault pare a privi către lumea de astăzi cu o expresivitate îngrijorătoare.

Una dintre formele directe ale corporatizării este încorporarea. Ideologia operează vizual pentru a-și exercita influența generatoare de identitate. Într-o imagine publicitară a armatei britanice, corpul civil al unei profesoare este transferat în corpul militar al unui soldat.

Dacă încorporarea militară pare a fi forma cea mai directă de control ideologic prin intermediul principiilor și exemplelor de securitate, provocând un respect tabu al sacrificiului vieții, încorporarea consumistă e cu mult mai subtilă, fiind generată la rândul său de principii, însă opuse raționalizării serviciului militar, de data aceasta predispunând la plăcere și cultivare a impulsului de achiziționare.

Una dintre întrebările legitime ar fi: cine anume a produs publicitatea? Un mecanism de motivare a comportamentului de consum, punând în funcțiune atitudini contradictorii de refuz și acceptare. Privită atât ca instrument de formare a unui stil de viață, cât și ca un mediu de încorporare a gusturilor și opțiunilor, publicitatea determină poziționări în societate.

Dacă în viața cotidiană corpul poate deveni expresia diferitor personalități, în care ficțiunea are un rol concret, de modelare a utopiilor prin intermediul prelucrării deziderante a aspirațiilor, publicitatea devine modelul social în care schimbarea e percepută ca o normă.

Relațiile organice care se formează între producător, om de publicitate și consumator predispun la formarea unui corp comun în care fiecare își are un loc co-determinat și care face ca nici unul să nu poată funcționa fără celălalt. Tendințele de corporatizare totală devin inerente, în pofida rezistențelor considerate marginale. Jocul acaparării este minuțios configurat, astfel încât orice mișcare de rezistență să fie încorporată.

Într-una dintre reclamele firmei Skoda, metoda de ofertare este aceea de integrare. Astfel portretizarea „omului simplu”, până la aceea a „clientului de orice fel”, e suplimentată de inserția, aparent „auto-parodică”, a unui clown, simbol al opoziției și criticii sociale prin umor, care devine la rândul său încorporat, care pare a nu mai putea „rezista” ofertei și care este

înfățișat ca un client „obișnuit” al firmei.

Genul acesta de încorporare e utilizat în publicitatea pentru orice fel de produs, de la cea pentru industria automobilelor la cea pentru industria alimentară. Astfel, într-o reclamă a firmei John West, se insinuează cu un „umor serios” că „dacă copilul nu mănâncă din produsul de pește John West, care conține substanța Omega 3, ajunge retard, și poate fi închis chiar la zoo”. Mai mult chiar, într-o reclamă pentru o firmă de apă minerală, corpul se poate transforma dacă nu e operat consumul de referință.

În multe dintre cazuri, funcționarea ideologiei consumului se pune pe seama puterii de intervenție a oamenilor de publicitate asupra corpurilor celorlalți. Publicitatea corporatistă te poate decapita, deoarece corpul poate fi la dispoziția corporației prin retușare. O reclamă la un studio de publicitate pare a spune „nu mai este nevoie de corpul tău, căci îți putem pune noi altul”.

Încorporarea prin cultura sofisticată a publicității se realizează prin supravegherea gândirii și creativitatea vizuală. Conceperea mesajelor se bazează pe ideologia serviciilor și consumului, în vreme ce reprezentarea vizuală, de la designul grafic la spotul video, presupune asocierea unei estetici seducătoare cu o semiotică efectivă.

Critica acestei corporatizări prin diferite mijloace a corpului social, ca proiecție a corpului uman individual controlat de conștiință ori performat de instincte, dorințe și afecte, poate fi identificată în arta filmului. Fie că este vorba despre filmul documentar, ori de docu-ficțiune, ori de artă, se pot semnala tratamente observaționale sau poetice ale problematicilor contemporane.

Documentarul *Food, Inc.*, realizat în 2008 de Robert Kenner, investighează jurnalistic modalitatea în care agențiile guvernamentale de regularizare a economiei avantajează corporațiile industriei alimentare în vederea măririi profitului în dauna sănătății consumatorilor, a siguranței muncitorilor și integrității mediului natural. În documentarul *Waiting for „Superman”* (2010), Davis Guggenheim și Billy Kimball analizează critic, prin intermediul retoricii adevărului inconvenient, criza sistemul public educațional american care nu permite șanse reale de transfer de la un ciclu de învățământ la celălalt, însă în corpul său elaborat ideologizat creează speranțe prin intermediul regizării șanselor.

În varianta sa de poetizare a orașului Tokyo, regizorul francez Michel Gondry prezintă povestea unui cuplu care întâmpină dificultăți de adaptare la viața dominant capitalistă a orașului, ducând în cele din urmă la despărțirea lor (*Tokyo!*, 2008). Finalul filmului e o hiperbolă a transformării, în care refuzul încorporării în stilul de viață oferit de marea metropolă duce la o metamorfoză, oarecum kafkiană, de antropomorfizată a femeii într-un obiect funcțional, de uz cotidian, un scaun. Oferindu-se unui trecător, aceasta începe o nouă viață, departe de cerințele vieții orașului, simțindu-se pentru prima oară utilă. Reîncorporarea sa într-un altfel de corp decât cel social o eliberează de constrângerile unei societăți uniformizatoare.

Într-o altă creație cinematografică recentă, *Omul problemă* (2006), scenaristul Per Schreiner și regizorul Jens Lien înfățișează o lume dusă până la absurd prin prelucrarea alegorică a unor clișee ale societății contemporane dominată de cultul carierei, al consumului de design interior și ieșiri la restaurante, în care viața subiectivizată este văzută ca o amenințare. Încercările sale repetate de a refuza resemnarea, chiar și, paradoxal, în încercările sale suprarrealiste de a se sinucide pentru a se elibera de o lume în care se resimțea captiv, nu fac decât să agraveze încorporarea într-o lume în care speranța e un atentat la siguranța conformității.

Tema supravegherii și a controlului minții și conștiinței într-o societate dominată de instrumentalizarea ideologică a politicilor administrative, de progresul tehnologic prin intermediul dezvoltării mediilor de utilizare și de comercialismul avansat în direcția profitului cu orice preț este cu mult mai mult problematizată în industria cinematografică de science fiction. Astfel, filme precum *Surrogates*, *Inception*, *Repo Men*, *28 Days Later*, *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, *Vanilla Sky*, *A Clockwork Orange*, 1984 sau *Blade Runner* prezintă societăți distopice în care corpul uman este supravegheat și controlat prin cele mai sofisticate tehnologii și metode de manipulare ori este transformat datorită evoluției virusilor.

Tratamentul la care este supus corpul în viața de zi cu zi, încorporată în mecanisme politice de dominare și control, este reflectat în literatura de specialitate și ilustrat în producția de imagini, astfel încât deconspirarea se prezintă ca un procedeu de referință în utilizarea unei puteri de contra-control a abuzurilor. Ca atare, atât publicitatea utilizată intens în acțiunile corporatiste, cât și lectura ei contra-hegemonică pot forma un corp de cunoaștere care să răspundă prin rezistență și creativitate tuturor obliterărilor. La rândul ei, producția cinematografică poate funcționa ca o bază de date pentru o analiză jurnalistică și poetică a supravegherii și controlului. Corporatizarea corpului social este unul dintre fenomenele cele mai sofisticate și exacerbate ale societății contemporane, iar arta poate funcționa ca un instrument de observare și critică prin intermediul vizualizării, discursivității, reprezentării și expunerii.

BIBLIOGRAFIE

Alperstein, N. M. (2003), *Advertising in everyday life*, Cresskill N.J.: Hampton Press.

Deleuze, G. și Guattari, F. (1987), *A thousand plateaus: capitalism and schizophrenia*, Minneapolis: University of Minnesota.

Foucault, M. (1977), *Discipline and punish: the birth of the prison*, London: Penguin.

Freud, S. (2002), *Civilization and its discontents*, London: Penguin.

Hardt, M. și Negri, A. (2009), *Commonwealth*, Cambridge: Harvard University Press.

Lyon, D. (2007), *Surveillance studies: an overview*, Cambridge: Polity Press.

Marx, K. (1971), *A contribution to the critique of political economy*, London: Lawrence & Wishart.

MacRury, I. (2009), *Advertising*, London: Routledge.

Naomi, K. (2000), *No logo: taking aim at the brand bullies*, Toronto: Knopf.

Rushkoff, D. (2009), *Life Inc.: How the world became a corporation and how to take it back*, New York: Random House.





EXTENSII CORPORALE: SUPRAVEGHERE ȘI CONTROL ÎN ARTA CONTEMPORANĂ

Cum ne putem raporta la supraveghere, atunci când ea se manifestă atât ca modalitate de control, cât și ca mijloc de apărare în societatea contemporană? Cum este abordată supravegherea în arta contemporană atât în manifestările și tehnicile ei specifice ori mai degrabă făcându-se referire la consecințele pe care ea le determină la nivel social? Articolul de față urmărește să evidențieze o serie de manifestări din arta contemporană, care au ca punct de pornire supravegherea exercitată cu scop coercitiv, în vederea manipulării și controlului. Toate acestea sunt evaluate pe un fond de vulnerabilitate pe care ele îl instituie în mod inevitabil. Precaritatea ajunge a deveni sinonimă cu condiția societății contemporane, supusă mecanismelor de supraveghere, fie că este vorba despre situația emigranților din Abu Ghraib sau Guantánamo Bay, fie, în mod mai general, în cazul în care supravegherea este văzută ca un corelativ al războiului împotriva terorii. În aceste cazuri „starea de excepție” – în termenii lui Giorgio Agamben – încetează a funcționa ca excepție, pentru a deveni mai degrabă regula care stă la baza societății și a biopoliticii contemporane.

O multitudine de fire, monitoare, conexiuni, papuși animate, echipamente video și audio se amalgamează pentru a crea o cacofonie vizuală. Toate acestea apar în lucrarea lui Jon Kessler, *Kessler's Circus* (2009). Însă, în pofida multiplelor mecanisme – care funcționează concomitent, înregistrând, redând și stocând informația, a corpurilor desfigurate, a sculpturilor kinetice cu mișcări repetitive din

fața aparatelor video, a brațelor mecanice, care străpung fotografii de război, a mecanismelor electronice. care își continuă obsesiv traiectoria dinainte programată – în pofida amalgamului din registrul vizual, întreaga instalație mizează pe o formă de coerență specifică, pe care supravegherea o presupune, pentru a putea fi funcțională. În interiorul galeriei, Kessler amplasează un cort militar în care expune mecanismele de control ale armatei americane, făcând astfel referire la modalitățile prin care războiul contemporan se poartă și uneori chiar se câștigă prin mijloacele media, prin manipularea imaginilor de către canalele de televiziune, sau prin tehnicile de supraveghere folosite pe câmpul de luptă.

O altă instanță în care supravegherea este reprezentată în forma explicită, cu o punere în scenă a algoritmului ei de funcționare, este *Tatlin's Whisper #5* (2008), a Taniei Bruguera. Artista interpune, în chiar spațiul muzeal instituționalizat al *Tate Modern* din Londra, prezența fizică a polițiștilor călare, care, folosind tehnici de control a mulțimii, ghidează cu autoritate vizitatorii, mulți dintre aceștia nefiind avertizați de faptul că sunt participanți la o *performance*. Drept urmare, reacțiile acestora, deși într-o anumită măsură aplanate de prezența lor în spațiul muzeal, variază, pornind de la neîncredere, suspiciune, curiozitate, și mergând până la frică – o consecință a recunoașterii și conștientizării autorității cu care polițiștii sunt investiți și al căror rol presupune asigurarea protecției unei anumite categorii a populației în fața elementelor disruptive, care nu se conformează legilor în vigoare. Jeremy Deller (*The Battle of Orgreave*, 2001), Rafael Lozano Hemmer (*Body Movies*, 2006), sau Aernout Mik (*Training Ground, Convergencies* or *Mock up*, 2006) sunt artiștii care operează în aceeași manieră a expunerii, a aducerii în vizibilitate a conexiunilor și structurilor supravegherii, ca modalitate de distilare a elementelor „neadecvate” din punct de vedere social.

Situația emigranților ilegali constituie un bun exemplu în care supravegherea este instituită pentru a exclude elementele „poluante” dintr-o societate altfel funcțională. Oricât de eterogeni ar fi cei care emigrează, în ceea ce privește cauzele care i-au determinat să adopte această stare de precaritate, ei împărtășesc o coeziune problematică, o *nouă identitate colectivă*, bazată pe vulnerabilitate. De la corpuri inițial integrate unui „spațiu al aparenței”¹ în termenii Hannei Arendt, care le conferă calitatea de apartenență, de familiaritate și vizibilitate în interiorul comunității din care făceau parte, aceștia se regăsesc în situația de a fi transformați în corpuri în derivă, de a experimenta o formă de neapartență. Mai mult decât atât, pe lângă dislocarea „spațiului aparenței”, care le conferea coeziune, emigranții ilegali suferă o altă formă de excludere, prin faptul că accesul lor la registrul reprezentării este mult diminuat sau chiar blocat. Reglementarea registrului vizual este departe de a fi un proces democratic, urmând la rândul lui regulile sociale și instituționale, care determină gradul de importanță al unei anumite populații în detrimentul alteia.

Dacă, din punct de vedere biopolitic, situația emigranților ilegali poate fi circumscrisă stării de excepție, aflându-se în consecință în suspendare față de lege, din punct de vedere al accesului la reprezentare, de cele mai multe ori ei se manifesta prin absență. Cu toate acestea, regimul vizual al fotografiei

1 Arendt, Hannah (1998), *The human condition*, Chicago, London: The University of Chicago Press.

În special și al artei în general produce o mutație radicală, o deteritorializare a nivelului reprezentational: dacă aceste categorii de populații, care funcționează în determinatele supravegherii sunt inițial excluse de la un contract social funcțional, care le marchează și delimitează strict zonele de libertate și de reprezentare, contractul civic al artei extinde aceste teritorii, le deschide². Accesul lor la o anumită formă de vizibilitate se exercită prin intermediul narațiunilor, mărturiilor sau a alor produse culturale, care atesta dislocarea lor radicală, așa cum este cazul lucrării lui Matei Bejenaru, *Ghid de călătorie* (2007). Artistul produce o mărturie care funcționează ca o revendicare a unei voci colective, o formă de asumare în ceea ce privește multiplele neajunsuri și pericole cu care se confruntă imigranții ilegali, în anonimitatea lor. Aceștia traversează pasajul dintre statutul lor inițial de apartenență (la o anumită identitate, naționalitate sau cetățenie, oricât de problematice ar fi ele) înspre o nouă identitate colectivă, cea de „emigranți ilegali”.

Fenomenele de migrare implică trecerea unor spații fizice. Lucrarea video a lui Matei Bejenaru, *Maersk Dubai* (2007), investighează pericolul real al emigrării ilegale și al corelativului acesteia, supravegherea, care se traduce nu doar în termenii unei identități problematice sau dificultăți sociale, ai unei raportări la un continuu „de cealaltă parte a graniței”, ci de data aceasta, conduce la moartea emigranților. Bejenaru recuperează câteva nume din anonimitatea emigrației ilegale și, în cele din urmă, din anonimitatea morții, făcând cunoscute și vizibile violența care le-a însoțit: aceștia sunt Radu Danciu, Petru Sângeorzan și Florin Mihoc. Ei au călătorit spre Canada ilegal, expunându-se astfel posibilității de a fi prinși și supuși legilor în vigoare. Au murit aruncați peste bord. Frontiera, ca „membrană refractantă”, care împiedică elementele nedorite din exterior de a penetra în interior este transformată dintr-un spațiu în aparență neutru, într-unul extrem de încărcat social, odată ce acei care încearcă să o străpungă devin „emigranți ilegali”. Frontiera ca mecanism de supraveghere este elementul implicit care structurează și lucrarea lui Emily Jacir, *Where Do We Come From* (2001-2003). Proiectul său pornește de la întrebarea pe care o adresează palestinienilor aflați în exil, cărora nu le este permisă reîntoarcerea: „Ce ați dori să fac pentru voi?” Răspunsurile variază: „Mergi la Haifa și joacă fotbal cu primul băiat care îți iese în cale”; „bea apă din satul părinților mei”; „fă ceva într-o zi normală din Haifa, ceva ce aș face eu dacă aș trăi acum acolo”.

Supravegherea, tocmai prin excesul de reificare pe care îl produce, poate da naștere unei forme de invizibilitate. Acesta este cazul instalației lui Krzysztof Wodiczko, *Oaspeți* (2008-2009), unde controlul și supravegherea nu sunt direct reprezentate, ci mai degrabă determină structura de fundal a situației emigranților. În instalația sa pentru Pavilionul Poloniei de la cea de-a 53-a Bienală de la Veneția, emigranții sunt prezentați, fără a fi individualizați, ca proiecții pe imaginile unor ferestre care nu lasă privirea să perceapă decât contururile. Spectralizați, ei sunt cei care spală geamurile, sunt menajere în casă, au grijă de copii. Ramân astfel fără voce, fără față, fără nume, doar prezențe într-un spațiu strict delimitat social. Ramân străini, corpuri străine care perturbă un sistem imunitar

2 Azoulay, Ariella (2008), *The civil contract of photography*, New York: Zone Books.

funcțional și care rămâne la distanță, deși ei se află în imediata lui proximitate.

Una dintre consecințele actului de migrare/emigrare constă într-o slăbire a legaturilor comunitare, în ceea ce Zygmunt Bauman numea „lichiditatea” comunității contemporane, marcate de instabilitate. În contextul incertitudinii, frică este departe de a fi straină acestei comunități, manifestându-se cu atât mai pregnant cu cât ea este „difuză, neclară.”³ „Indivizii cu defecte” – fie ca aceștia sunt emigranți, refugiați, *sans papiers* sau pur și simplu cei care și-au pierdut locul de muncă – sunt supuși unui proces din ce în ce mai strict de supraveghere, care are drept scop întărirea siguranței și protecției populației cu drepturi depline. Însă aceste forme de menținere a siguranței sunt puse în aplicare printr-o simplificare a complexității situațiilor existente, cu rezultat direct al excluderii unor întregi serii de evenimente și individualități, considerate a fi irelevante. Reziduurile umane sau „deșeurile umane”, cum le numeste Zygmunt Bauman, sunt produse ca o consecință a diviziunii dintre „ceea ce contează” și „ceea ce nu contează”: Chiar dacă aceste „reziduuri” permează lumea contemporană, ele nu construiesc o poveste de succes. Rămân ascunse, „invizibile prin faptul de a nu fi privite, de negândit, prin faptul de a nu fi gândite”⁴. Într-o situație în care siguranța și protecția unei anumite categorii de oameni este primordială, emigranții (ilegali) ajung a fi asociați cu ideea de pericol, suferind o formă de demonizare. Siguranța este departe de a fi inocentă. Uneori, măsurile sunt radicale, ca în cazul *Maersk Dubai* (Matei Bejenaru). Violența aplicată acestor emigranți ilegali își are originea în chiar premisele care definesc condiția lor socială și legală, cu alte cuvinte, pornește de la poziționarea lor în afara normelor de

3 Bauman. Zygmunt (2004), *Wasted lives: modernity and its outcasts*, Cambridge, Malden: Polity Press, p. 66.

4 Ibid., p. 24.

protecție. Aflându-se într-o stare de excepție, ei suferă o formă de derealizare, care legitimează acte de violență săvârșite asupra lor, de vreme ce existența lor nu este în totalitate protejată și luată în considerare. Pe de o parte, se poate spune că această violență vine ca o consecință a unui discurs deja aflat în vigoare, însă pe de altă parte, tocmai absența acestui discurs în ceea ce privește anumite cazuri individuale produce un proces de derealizare și, drept consecință, permite violența asupra lor. Situația lor pune sub semnul întrebării, așa cum subliniază Judith Butler, „cine contează ca ființă umană”⁵ și cine nu.

În toate aceste instanțe, supravegherea se exercită asemenea unui catalizator care legiferează, modifică și perturbă manifestările sociale. Măsurile disciplinare sunt aplicate pentru a menține corpurile într-o stare de subiectivare, pentru a le transforma în „corpuri docile” – în termenii lui Michel Foucault – cu alte cuvinte, în corpuri supuse, transformate în vederea controlului lor, în conformitate cu legile în vigoare. De cele mai multe ori, emigranții ilegali nu lasă urme vizibile la nivelul statisticilor, rămânând necunoscuți până în momentul în care sunt urmăriți, depistați și prinși. Ca urmare a mecanismelor de supraveghere, puse în funcțiune tocmai pentru a reduce acest fenomen migrațional, ei reprezintă, așa cum suna Paul Virilio, „energia lipsă a unei populații globale aflate în exil.”⁶ Existența mărturiilor culturale readuce în prezent, și astfel în registrul reprezentational, parte din ceea ce, ca o consecință extremă a supravegherii, rămâne ascuns privirii.

BIBLIOGRAFIE

Agamben, Giorgio (1998), *Homo sacer: sovereign power and bare life*, Stanford: Stanford University Press.

Arendt, Hannah (1990), *The human condition*, Chicago, London: The University of Chicago Press.

Azoulay, Ariella (2008), *The civil contract of photography*, New York: Zone Books.

Bauman, Zygmunt (2004), *Wasted lives: modernity and its outcasts*, Cambridge, Malden: Polity Press.

Butler, Judith (2004), *Precarious life: the powers of mourning and violence*, London, New York: Verso.

Virilio, Paul și Depardon, Raymond (2008), *Native land. Stop eject*, Paris: Foundation Cartier pour art contemporain.

5 Butler, Judith (2004), *Precarious life: the powers of mourning and violence*. London, New York: Verso, pp. 33.

6 Virilio, Paul și Depardon, Raymond (2008), *Native land. Stop eject*. Foundation Cartier pour art contemporain, p. 202.





ZERO PRIVACY¹

Camera și funcția mediului digital este un apparatus autoreversiv/reflexiv. Utilizez acest apparatus în mod anonim în spațiul exterior sau interior, exact ca pe o cameră web sau o cameră de supraveghere. În situația hyper-simulată în care totul ar putea fi reprodus iar cineva ar fi mulțumit cu orice artificiu, „simulez” intenționat imaginile ca și cum ar fi create în mod inconștient de o cameră web sau de supraveghere.

Societatea noastră devine din ce în ce mai orientată spre supraveghere. Un individ va avea din ce în ce mai multe camere și senzori pe stradă și în casă. Scopul practic nu este acela de control social. Desigur, un asemenea dispozitiv este represiv, dar adevărul este că percepția noastră a început să se schimbe dinaintea răspândirii acestui sistem tehnic.

Dataveillance, un termen pentru supraveghere (surveillance) care mi se pare mai aproape de realitate în lumea contemporană, face parte din noua eră ce începe cu Echelon, cel mai avansat sistem ce poate examina orice transmisie de date (de la poșta electronică până la camerele de pe străzi, de la cărți de credit până la analize ADN). Suntem într-o tranziție de la starea de intimitate (așa cum era ea percepută în Grecia antică unde spațiul public și cel privat erau clar de-

1 Acest text este o variantă a conferinței ținută la Berkley University în octombrie 2004, traducere de Andrei Iancu.

limitate), la o stare de transparență unde nimic nu este cu adevărat privat. Pereții devin din ce în ce mai transparenți.

Putem vorbi de o distopie, termen a cărui intenție este să definească opusul utopiei. În timp ce utopia descrie un loc imaginar, perfect, distopia este descrierea literară a unui viitor nedorit, evitabil, dar fezabil. Aceasta paradigmă distopică este într-adevăr una edificatoare. Servește scopului alertării noastre în privința curentelor sociale importante.

David Lyon, care folosește cuvântul Panopticon (un neologism din limba greacă tradus aproximativ „locul de unde se vede totul”) ca o puternică metaforă pentru înțelegerea supravegherii electronice, spune că trăim într-o „societate asemănătoare unei închisori, unde observatori invizibili ne urmăresc amprentele digitale”. Totul este legat de viziune și transparență, dar viziune și transparență ce lucrează într-o singură direcție. În folosul puterii. Ne simțim puternici când urmărim pe cineva printr-o camera web fără ca acea persoană să fie conștientă de acest lucru?

În 1785, filozoful britanic Jeremy Bentham (1748-1832), fondator al doctrinei Utilitarismului, a început lucrul la un plan de închisoare denumit Panopticon. Trăsătura specifică acestui proiect este că fiecare celulă individuală poate fi supravegheată dintr-un turn de observație care, însă, era impenetrabil vizual de către deținuți. Deoarece deținuții nu puteau ști cu siguranță când și dacă sânt observați, trebuiau să presupună că erau. Astfel faptul de a fi observat cu adevărat era înlocuit cu posibilitatea de a fi observat. Ca raționalist, Bentham a presupus că asta va duce la stăpânirea delincvenților, deoarece pentru a evita pedeapsa, aceștia vor trebui să interiorizeze eficient disciplina. Într-adevăr, Bentham a ținut seama de aranjamentul pan-optic, în care puterea funcționează însăși prin intermediul proiectării spațiale, ca o adevărată contribuție la educația omului, în spiritul Iluminării.

Fiind mult timp subiectul dezbaterilor teoretice și politice, panopticon-ul a fost reintrodus în discuția filozofică contemporană în 1974 de către filozoful francez Michel Foucault, care a insistat asupra rolului său de model pentru construirea puterii, în ceea ce el numește „societate disciplinară”. De atunci, spațiul controlat al panopticonului a devenit sinonim culturilor și practicilor de supraveghere ce au marcat lumea modernă atât de profund. Când ezităm să accelerăm la semnalul roșu al semaforului într-o intersecție unde vedem o cutie neagră, fără să știm precis dacă aceasta conține o cameră, dar presupunem că am putea fi supravegheați, acționăm conform aceleiași logici panoptice.

De la tehnologiile tradiționale de imagine și urmărire pînă la cele aproape invizibile, dar infinite mai puternice (dataveillance), acestea constituie astăzi largul arsenal al controlului social. Totuși, pornind de la rolul central în genealogia supravegherii jucat de un model arhitectural, atenția va fi îndreptată asupra relațiilor complexe dintre design și putere, dintre reprezentare și subiectivitate, dintre arhivare și opresiune. Dacă un desen a putut deveni model pentru un întreg regim social al puterii în secolul al XVII-lea, în ce măsură se schimbă acel regim (dacă se schimbă) odată cu schimbările practicilor dominante reprezentative? Ce se întâmplă, cu alte cuvinte, când am reconceptualizat panopticon-ul în termenii practicilor de imagine în infraroșu, vedere termică sau imagini prin satelit? Într-adevăr, care sînt consecințele sociale și politice ale unei culturi de supraveghere ce se bazează din ce în ce mai mult pe logica non-fenomenală de adunare și agregare a datelor?

Una din formele de supraveghere acceptate în mod voyeur este televiziunea. Ea a devenit formă de supraveghere prin reality show-urile în care privitorul este sub supraveghere prin determinare și șterge delimitarea dintre viața privată și cea publică. Este același tip de exhibi-

ționism ca și în cazul camerelor web. Iată atitudini pe care istoria supravegherii le va marca, fără a le putea analiza corect.

Înregistrarea propriilor noastre experiențe este o formă de supraveghere. Ar putea fi o formă de auto-analiză prin perspectiva privitorului. Ar putea fi totodată o formă de a atrage publicul, cel expus fiind un necunoscut în viața reală, iar prin expunere, acesta devine un produs multimedia dorit. Pe de altă parte, ar putea fi o situație de tipul „mă simt singur fără cameră”.

Internetul a fost de curând invadat de web site-urile „webcam” ce urmează logica filmului lui Peter Weir, „Truman Show”. Pe aceste site-uri, putem urmări în continuu un eveniment sau un loc: viața unei persoane în apartamentul acesteia, vedere asupra unei străzi etc. Nu cumva acest curent afișează aceeași nevoie urgentă de o fantasmatică Privire A Altoră ce servește ca o garanție a subiectului de a fi: „exist atâta timp cât sunt privit”? (Similar cu fenomenul subliniat de Claude Lefort, al televizorului care este tot timpul pornit, chiar dacă nimeni nu îl urmărește – ceea ce servește ca minimă garanție a existenței unei legături sociale). Ceea ce obținem aici este o tragi-comică inversare a noțiunii Bentham-Orwelliene de societate-panopticon în care toți suntem (probabil) „întotdeauna observați” și nu avem unde să ne ascundem de omniprezenta privire a Puterii: azi, neliniștea pare să pornească din posibilitatea de a NU fi expuși la privirea Celorlalți tot timpul, așa că subiectul are nevoie de privirea camerei ca garanție ontologică a existenței sale.

Aceasta tendință și-a atins maximul în popularul show TV, ironic intitulat Big Brother. Acum există deja un termen trivial stabilit pentru acesta: „reality soap”. Show-ul merge mai departe decât în „Truman Show”. Truman crede în continuare ca el trăiește într-o comunitate adevărată. În contrast cu Big Brother în care subiecții/actorii își joacă rolurile într-un spațiu izolat artificial, așadar ficțiunea devine greu de distins de realitate. Deasemenea, spectatorul este sub supraveghere. Acesta este implicat în spectacol din când în când pentru a co-determina ce se va întâmpla mai departe. Distincția dintre viața reală și viața jucată este deci „deconstruită”: într-un fel, cele două coincid, din moment ce personajele își joacă propria „viață reală”, adică, literalmente se interpretează pe ei înșiși în rolurile lor de pe ecran (aici, paradoxul benthamian al auto-simbolului este în sfârșit realizat: actorii „arată ca ei înșiși”).

Un alt exemplu în același sens este sexul virtual, intermediat de camerele web. Noțiunea comună de masturbare este aceea a „actului sexual cu un partener imaginar”: o fac cu mine însumi, în timp ce îmi imaginez ca o fac cu altcineva.

Dacă „sexul real” nu este decât masturbare cu un partener real? Dacă Big Brother indică de fapt o structură universală? Dacă este reproducerea unui univers real într-o formă minimalizată doar pentru a ne da un indiciu pe care îl ignorăm conștient? Dacă în viața reală nu suntem ceea ce ne imaginăm că suntem și doar jucăm rolul nostru?

Ce are asta în final de-a face cu arta? Nu este adevărat ca arta este un lucru privat ce devine public? Inspirat din fantasmele, imaginația și gândurile noastre? Asta cred că este conexiunea dintre supraveghere și artă. Artă este un bun mediu pentru a ne expune pe noi înșine fără teama de consecințe. Artă este

modalitatea de a ne arăta în public. Într-un fel, acesta este modul nostru prin care supraveghem societatea și o dezvăluim ei însăși dintr-un punct de vedere subiectiv. Aici este aparenta diferență dintre supravegherea CCTV (sistem de supraveghere cu circuit închis), Echelon etc. și supravegherea prin artă. Nu suntem obiectivi. Dar supravegherea tehnică este obiectivă? Nu poate fi modificată?

BIBLIOGRAFIE

Kogawa, Tetsuo (2004), „Between technology and media-politics”, în, Răzvan, Ion, *Visual witness*, București, New York: Artphoto

Levin, Thomas Y., Frohne, Ursula și Weibel, Peter (ed.) (2002) *CTRL (space) rhetorics of surveillance from Bentham to Big Brother*, Cambridge: MIT Press Cambridge

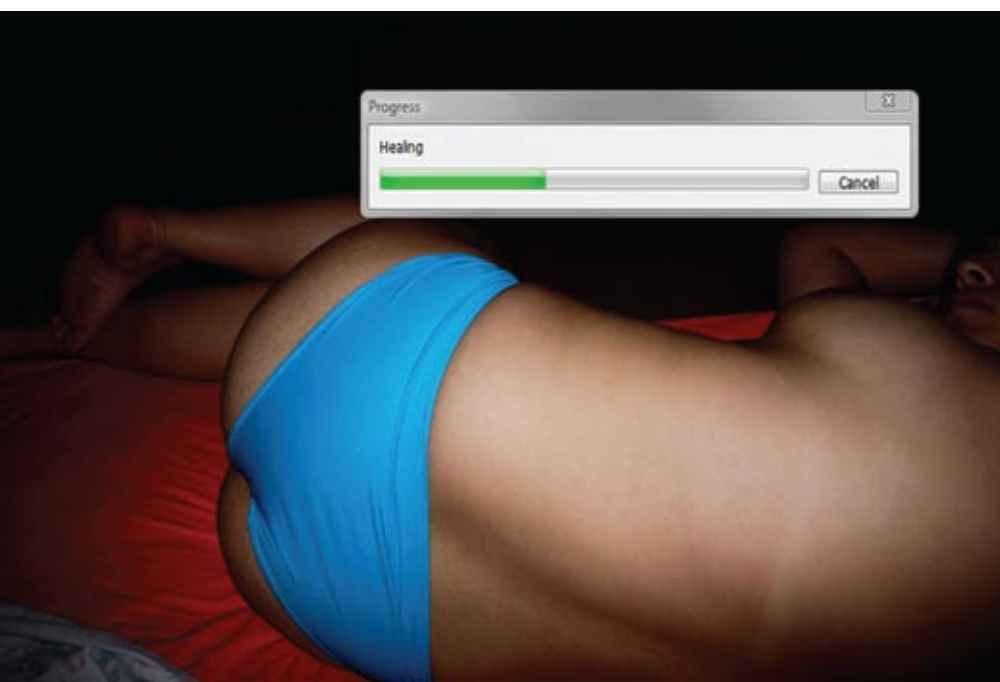
Lyon, David (2002), *Surveillance as social sorting: privacy, risk and digital discrimination*, London: Routledge

Manovich, Lev (2004), „Hue, saturation, lightness” în, Răzvan, Ion, *Visual witness*, București, New York: Artphoto

Parenti, Christian (2003), *The soft cage*, New York: Basic Books

Surse online

<http://www.surveillance-and-society.org/>



NOILE TEHNOLOGII ALE SINELUI GENETIC

În contextul evoluțiilor tehnologiilor bio-medicale din ultimele decenii și al avansului geneticii se pune întrebarea, dacă poate fi vorba despre o geneticizare a identității? Se poate vorbi despre o reducere a identității individului și o explicare a caracteristicilor și comportamentelor lui strict în termeni genetici? Ne îndreptăm către un cult al genei și către un fundamentalism genetic cum avertizează David le Breton (Le Breton 2004)? Impactul pe care tehnologiile bio-medicale l-au avut asupra lumii contemporane este unul incontestabil. Iar aici nu este vorba doar despre un impact în sensul științific ci și despre impactul social al acestora.

În privința geneticii, M. Susan Lindee, Alan Goodman, și Deborah Heath, în introducerea pe care o fac la volumul *Genetic nature/culture: anthropology and science beyond the two-culture divide*, observă că ceea ce are loc este o adevărată „revoluție tehnoculturală” determinată de noile tehnologii, instituții, practici și ideologii construite în jurul genelor (Lindee et al. 2003). În acest context, geneticizarea se referă la un proces prin care diferențele dintre indivizi sunt reduse la codul lor genetic, astfel, majoritatea bolilor, comportamentelor și variațiilor fiziologice sunt definite ca fiind, cel puțin în parte, genetice ca origine (Lippman 1991: 19). Biologia umană e incorect echivalată cu genetica umană fiind în același timp asumată o relație de cauzalitate între cele două în care ultima

o determină pe prima într-un mod direct. Impactul unui astfel de raționament asupra modului de concepere a identității individului este poate cel mai evident atunci când se vorbește despre diverse tehnologii genetice, în speță cele de testare prenatală care au dat naștere la numeroase controverse (Lippman 1991, Lippman 1994). Genetica dezvăluie un „adevăr” despre corpul nostru, „adevăr” constituit de către o privire ce pătrunde la un nivel ce nouă, ca indivizi, ne este inaccesibil în viața cotidiană. Dar, odată dezvăluit, acest „adevăr” are un impact profund asupra vieții cotidiene, asupra practicilor corporale de zi cu zi, asupra modului în care se constituie identitatea individuală.

OPTICA MOLECULARĂ

Diversele analize ale modului în care noile tehnologii genetice au un impact profund asupra lumii contemporane pot fi privite în cadrul mai larg al analizelor procesului de biomedicalizare a societății. Acest proces se referă la modul în care domenii care nu au fost considerate a fi de ordin medical sunt abordate dintr-o perspectivă medicală, iar astfel noi tehnologii medicale sunt încorporate în viața cotidiană (Clarke et. al. 2003). Privirea clinică, putem spune, își găsește (în sensul că descoperă, dar și produce) noi obiecte de cercetare. Unul dintre efectele acestei extinderi a orizontului privirii clinice este o transformare a modului în care se vorbește despre corp și a modului în care corpul este constituit, dar și, în corelație cu această schimbare în modurile corporalității, emergența unor noi identități sociale.

Mai mult chiar, după cum observă Paul Rabinow, tehnologiile genetice pun sub semnul întrebării însăși distincția dintre natură și cultură, în sensul că „obiectul ce e cunoscut – genomul – va fi cunoscut într-un asemenea mod că va putea fi schimbat” (Rabinow 1996: 93). O consecință a acestei cunoașteri e că „natura va fi cunoscută și remodelată prin tehnică și va deveni artificială” (99).

Astfel, o serie de dezvoltări tehnologice din ultimul secol au permis introducerea unei optici moleculare în cercetările bio-medicale, optică ce avea să caute în interiorul celulei elementele fundamentale ale existenței vieții. Aceste eforturi au culminat cu The Human Genome Project care a realizat cartografierea genomului uman.

După cum observă Carlos Novas și Nikolas Rose, „pe măsură ce corpul devine subiectul privirii moleculare, viața este recalculată ca o serie de procese ce pot fi explicate și modificate la nivel molecular” (Novas, Rose 2000: 487). Nikolas Rose realizează o periodizare a gândirii genetice (Rose 2007): potrivit lui, o primă perioadă este aceea a eredității care a fost dominantă de la mijlocul secolului al XIX până la mijlocul secolului XX și al cărei argument principal era adus în termenii moștenirii caracterelor sau constituției, fără a face o distincție clară între caracterele moștenite și cele dobândite. Pornind de la această logică a eredității, eugenia se axa pe caracterele biologice ale eredității, desemnând gena drept unitatea fundamentală în transmiterea acestora. Începând din anii '60 s-a trecut la o logică a „genei pentru” bazată pe un model informațional conform căruia genele sunt înțelese ca instrucțiuni digitale pentru crearea ființelor umane. No-

țiunea de informație determină o depășire a distincției dintre om și mașină și deschide calea unui post-umanism care urmărește o îmbunătățire a omului dintr-o perspectivă tehnică după cum observă David le Breton (Le Breton 2004). „Genele defecte”¹ sunt văzute drept cauza multor boli și astfel se ajunge la a reduce totul la ele. La această concepție se adaugă și ideea unei determinări unidirecționale genă – celulă. Informația deținută de gene este văzută ca fiind cea mai importantă, iar decodarea ei este echivalată cu decodarea fundamentelor vieții înseși. Gena este considerată drept forța animatoare fundamentală a vieții umane. Astfel, pentru decodarea secretelor vieții devine necesar un proiect al cartografierii genomului uman. Odată cu desfășurarea acestui proiect s-a ajuns la concluzia că modelul „genei pentru” este reducător, iar atenția a început să se axeze asupra proceselor complexe de interacțiune dintre genă – celulă – organ care se petrec în timp. Una dintre implicațiile sociale ale acestei transformări a fost trecerea de la ideea determinismului genetic la aceea a susceptibilității și a riscului genetic.

INDIVIDUL AFLAT ÎN RISC GENETIC

De aceste dezvoltări tehnologice se leagă emergența unor noi identități sociale, pe care unii autori le-au numit identități tehnoscience și care apar ca urmare a „aplicării științei și tehnologiei asupra corpurilor noastre” (Clarke et. al. 2003: 182). Carlos Novas și Nikolas Rose definesc aceste identități în termenii unei individualități somatice în care relații noi și directe se stabilesc între corp și sine. Limbajele și descrierile bio-medicale, inclusiv cele genetice își fac loc în discuțiile cotidiene ale oamenilor făcând vizibile pentru sine și pentru alții aspecte ale individualității umane care merg dincolo de experiență (Novas, Rose 2000). Emergența acestei individualități somatice este favorizată de diferite tehnologii ale sinelui, dar și de diseminarea limbajului bio-medical și deci și cel genetic în diferite medii. De exemplu mass-media joacă un rol important în acest sens prin modul în care prezintă descoperirile genetice ca un pas foarte important către tratarea diverselor boli, și deci ca un subiect demn de a fi prezentat drept știre². Mai mult decât un discurs științific, genetica este „un mod de a gândi despre corp și despre stat, de a organiza așteptările sociale și de a lua decizii privind ce întrebări merită răspuns” (Lindee et al 2003: 16) și merită să devină subiect de știri.

Testarea genetică pre-natală dar și testarea genetică pentru diferite boli, precum și consilierea genetică reprezintă astfel de tehnologii ale sinelui genetic care încep să fie tot mai disponibile pentru o largă pătură a populației în țările occidentale dar nu numai (în prezent se pot cumpăra teste genetice on-line de către persoane din orice colț al lumii). Toate aceste tehnologii se încadrează în logica discursului despre riscul genetic și fiecare dintre ele aduce noi soluții dar

1 Genele defecte sunt poziționate ca o Alteritate amenințătoare care în mod potențial se regăsește chiar la baza individului și a fundamentului său biologic. Acest mod de reprezentare poate fi pus în relație cu modul în care societățile occidentale l-au reprezentat pe Celălalt, un Celălalt care în contextul social contemporan nu se mai află într-un colț îndepărtat de lume ci este chiar în aceste societăți vestice.

2 În acest sens un exemplu destul de ilustrativ este secțiunea „Health” a site-ului BBC News. Aici genetica apare în legătură cu o serie de boli cum ar fi cancerul sau demența care sunt astfel prezentate ca având o importantă componentă genetică. Dar mai mult decât atât, descoperirea acestei componente genetice este prezentată ca oferind posibilitatea unui tratament nu doar mai bun dar și mai eficient din punctul de vedere al costurilor.

ridică și o serie de problematici în ceea ce privește gestiunea sănătății de către individul însuși dar și de către stat. Abby Lippman a analizat în repetate rânduri impactul social al testării genetice prenatale, în special impactul asupra femeilor. Concluzia la care ajunge ea este aceea că favorizarea unei abordări genetice față de sănătatea publică și personală determină o abordare care e „fundamental costisitoare, individualizată și eugenică” (Lippman 1994: 19). În plus, o consecință a acestei a testării genetice prenatale este tratarea femeii însărcinate ca fiind în fond două individualități distincte, mama și fătul, cu interese și drepturi proprii, mama putând astfel fi trasă la răspundere dacă se află în ipostaza de a încălca drepturile fătului (Lippman 1994, Le Breton 2004).

Trecerea de la determinism genetic la noțiunea de susceptibilitate a favorizat dezvoltarea unui discurs al riscului genetic și emergența individului aflat în risc genetic. Conceptul de risc genetic se referă la o mutație a tehnologiilor sociale care în loc să pună accentul pe intervenția directă, pun accentul pe un management preventiv al populației care este împărțită în categorii în funcție de gradul de risc pe care-l reprezintă (Rabinow 1996). Într-o anumită măsură riscul privește pe toată lumea, cu atât mai mult cu cât el vine din interior (și aici nu mă refer doar la corp ci și la tehnologiile moderne care au diverse efecte secundare neașteptate și cu un mare potențial devastator³), dar în cadrul populației generale caracterizate de un anumit grad de risc, există anumite segmente care sunt poziționate ca având un grad de risc mai ridicat. Abby Lippman observă modul în care femeile cu vârsta peste 35 de ani în Statele Unite ale Americii sunt poziționate ca prezentând un astfel de grad de risc mai ridicat în ceea ce privește desfășurarea „normală” a unei sarcini (Lippman 1991, Lippman 1994). Vârsta este deci un criteriu care ajută la constituirea anumitor categorii de risc. O altă modalitate care permite o încadrare a unui individ într-o categorie de risc o constituie testarea genetică pentru diverse boli sau afecțiuni. Principiul pe care această testare se bazează este acela al „genei pentru”, iar un astfel de test cumpărat online poate determina dacă un individ prezintă sau nu un grad mai ridicat de risc în ceea ce privește în jur de 50 de afecțiuni. Rezultatele unor astfel de teste se așteaptă să fie utilizate pentru dezvoltarea unor strategii responsabile de prevenire a dezvoltării acelor afecțiuni identificate ca având un risc crescut.

Identitatea individului aflat în risc genetic are la bază elaborarea unor instrumente standardizate de evaluare a riscului unde statisticile care au semnificație doar la nivelul populației sunt transformate în factori de risc ce au semnificație la nivel individual. Ceea ce are loc este o comasare a somei cu statistica (Duden, Samerski 2007), a materialității corporale cu abstractul procentelor. În plus, factorii de risc privesc pe toată lumea, fiind imposibil a te afla în afara riscului. La un nivel al biopoliticii, această noțiune este una care stabilește standarde și dis-

3 Cum ar fi de exemplu tehnologia nucleară, care scăpată de sub control a provocat dezastrul de la Cernobîl. În societățile contemporane pericolul nu mai vine doar din exterior, de la forțele naturii care trebuie controlate ci, într-o oarecare măsură și din interior, de la diversele tehnologii care sunt caracteristice acestor societăți: elocvent în acest sens este întreg discursul privind alimentația fără E-uri și conservanți și pericolele pe care mâncarea procesată tehnologic o reprezintă pentru sănătatea individului.

ciplinează corpuri prin anumite tehnici cotidiene de auto-supraveghere și gestionare a riscului. Ceea ce subliniază unii autori este că, acest discurs al riscului nu reprezintă o bază pentru fatalism ci dimpotrivă una pentru acțiune și intervenție (de exemplu Novas, Rose 2000). Prin intermediul testării genetice, cunoașterea dobândită determină asumarea unor noi proiecte corporale de către individ. Se poate vorbi despre un „homo geneticus” cu îl numește Thomas Lemke – un subiect responsabil care ia decizii privind propria sănătate având informațiile genetice necesare (Lemke, 2007) În plus, trebuie remarcat faptul că identitatea genetică nu este hegemonică (Novas, Rose 2000). Ea există întotdeauna alături de alte identități. În plus ea se constituie într-un mod specific în funcție de rețeaua de semnificații și interacțiuni (personale, sociale, culturale) care determină identitatea/identitățile individuale. Nici chiar atunci când identitatea genetică amenință integritatea corporală a individului ea nu elimină celelalte identități ci se constituie în corelație cu acestea.

Așadar, după cum s-a conturat și mai sus, discursul riscului genetic este legat de un discurs al responsabilității genetice. Iar acest discurs al responsabilității trebuie analizat în contextul normelor occidentale contemporane ale identității și ale discursului neo-liberal privind responsabilitatea și agența individuală. În acest context individul este mereu somat să fie activ și să facă ceva pentru sănătatea lui, prevenirea fiind cel mai bun tratament. Prevenirea este legată în mod evident de identificarea riscului și presupunea supravegherea nu a individului ci a unei posibilități a apariției bolii sau anomaliei (Rabinow 1996). Despre prevenire poate fi vorba și la nivelul populației dar și la nivelul individului. Însă când vine vorba despre factori de risc, cele două se întrepătrund, miza fiind maximizarea comportamentelor și practicilor considerate a sănătoase și care sunt reprezentate ca diminuând riscul (de la spălatul pe mâini cu apă și săpun la a face mișcare cel puțin treizeci de minute în fiecare zi) și minimizarea comportamentelor deviate care sunt reprezentate ca amplificând riscul (cum ar fi de exemplu consumul excesiv de alcool sau alimente „nesănătoase” – sare, zahăr și grăsimi). Discursuri de acest fel ne pot părea arhicunoscute pentru că ne confruntăm cu ele în fiecare zi prin intermediul mass-mediei și au devenit o preocupare pentru fiecare.

Testele genetice care pot identifica un risc mai crescut pentru dezvoltarea anumitor afecțiuni nu fac altceva decât să ofere o bază incontestabilă pentru necesitatea supravegherii corpului, atât cel al populațiilor, cât și cel al individului în singularitatea sa. Pentru a nu deveni destin, corpul trebuie supravegheat și asumat ca și proiect într-o sănătate.

Tehnologiile genetice determină o problematizare a noțiunii de autonomie a individului, pentru că ele sunt legate după cum am văzut de noțiunea de responsabilitate. Individul este responsabil pentru propria lui sănătate, pentru propriul lui corp. Cunoașterea genetică determină individul să-și asume această responsabilitate nu doar în legătură cu ceea ce el este acum, dar și în legătură cu ceea ce el poate fi: posibilitatea dezvoltării unei anumite afecțiuni face necesară asumarea unor strategii preventive. Dar cunoașterea genetică determină și o reconfigurare a responsabilității față de ceilalți, nu doar a celei individuale. Riscul genetic fiind unul ereditar, adică transmis și transmisibil pe liniile de înrudire, cunoașterea genetică determină și o modificare a modului în care sunt privite re-

lațiile de înrudire dar și autonomia individului. Individul nu mai este responsabil doar pentru propria sănătate ci și pentru cea a altora, în special rude apropiate care ar putea împărtăși același „bagaj genetic”. Atunci întrebarea este: „cum sunt autonome diferitele persoane implicate când diagnosticul nu se mai limitează la indivizi” (Bayertz, Schmidt 2004: 417)? Răspunsul la o astfel de întrebare nu este unul simplu și nu este scopul textului de față să îl dea, dar vreau să subliniez că un răspuns pertinent nu poate fi oferit fără luarea în considerare a contextului social al testării genetice.

Acest discurs al responsabilității este legat și de unul al personalizării. Corpul, chiar corpul genetic, nu este destin în voia căruia să te abandonezi ci este ceva pe care să-l modelezi după voință. De la „corpurile docile” se trece la „corpuri-le flexibile” cum le definește Emily Martin (Martin, 1994). Aceste corpuri sunt obligate să fie libere și să aleagă din gama variată de tehnologii ale sinelui care promit îmbunătățirea caracterelor biologice (Taussig et al. 2003). Corpurile genetice sunt corpuri transformabile, personalizabile, la fel cum devine și medicina în era genetică. Un nou domeniu al farmacogeneticii se preocupă de găsirea medicamentelor care să se potrivească structurii moleculare a individului. Medicina genetică este una a tratamentului preventiv și personalizat și a unei constante gestiuni din partea individului a factorilor de risc genetic.

ÎN LOC DE CONCLUZII

Mai mult decât să ofer niște răspunsuri, sper că am reușit să pun niște întrebări și să ridic niște probleme în ceea ce privește noile tehnologii genetice și impactul social al acestora. Aceste tehnologii pot fi privite ca fiind auto-reflexive în dublu sens: întâi în sensul evidențiat de Paul Rabinow, potrivit căruia cunoașterea genetică este de așa natură încât obiectul de cunoscut – genomul – va fi cunoscut astfel încât să poată fi schimbat. Cel de-al doilea sens, în care tehnologiile genetice pot fi privite ca fiind auto-reflexive este acela că la nivelul individului, cunoașterea genetică determină asumarea unui proiect corporal care urmărește să aibă un impact asupra biologiei individului echivalată într-o oarecare măsură cu genetica.

BIBLIOGRAFIE

Bayertz, Kurt și Schmidt, Kurt W. (2004), „Testing genes and constructing humans – ethins and genetics”, în, Khushf, G. (ed.), *Handbook of bioethics*, London: Kluwer Academic Publishers.

Clarke, Adele E. et al. (2003), „Biomedicalization: technoscientific transformations of health, illness, and U.S. biomedicine”, în, *American sociological review*, 68(2):161-194.

Duden, Barbara și Samerski, Silja (2007), „„Pop genes” An investigation of “the gene” in popular parlance”, în, Burri, Regula Veleri și Dumit, Joseph (eds.), *Biomedicine as culture. Instrumental practices, technoscientific knowledge, and new modes of life*,

New York, London: Routledge.

Le Breton, David (2004), „Genetic Fundamentalism or the cult of the gene”, în, *Body & society*, 10(1):1-20.

Lemke, Thomas (2007), „Susceptible individuals and risky rights dimensions of genetic responsibility” în, Burri, Regula Veleri și Dumit, Joseph (eds.), *Biomedicine as culture. Instrumental practices, technoscientific knowledge, and new modes of life*, New York, London: Routledge.

Lindee, M. Susan, Goodman, Alan și Heath, Deborah (2003), „Introduction anthropology in an age of genetics, practice, discourse, and critique”, în, Goodman, Alan H., Heath, Deborah și Lindee, M. Susan (eds.), *Genetic nature/culture anthropology and science beyond the two-culture divide*, Berkeley: University of California Press.

Lippman, Abby (1994), „The genetic construction of prenatal testing: choice, consent, or conformity for women?”, în, Rothenberg, Karen H. și Thomson, Elizabeth J. (eds.), *Women and prenatal testing*, Columbus: Ohio State University Press.

-/- (1991), „Prenatal genetic testing and screening: constructing needs and reinforcing inequalities”, în, *American journal of law and medicine*, 17(1-2):15-50.

Martin, Emily (1994), *Flexible bodies tracking immunity in American culture from the days of Polio to the age of AIDS*, Boston: Beacon.

Novas, Carlos și Rose, Nikolas 2000, „Genetic risk and the birth of the somatic individual”, în, *Economy and society*, 29(4): 485-513.

Rabinow, Paul (1996), *Essays on the anthropology of reason*, Princeton: Princeton University Press.

Rose, Nikolas (2007), „Genomic susceptibility as an emergent form of life? Genetic testing, identity, and the remit of medicine” în, Burri, Regula Veleri și Dumit, Joseph (eds.), *Biomedicine as culture. Instrumental practices, technoscientific knowledge, and new modes of life*, New York, London: Routledge.

Taussig, Karen-Sue, Rapp, Rayna și Heath, Deborah (2003), „Flexible eugenics technologies of the self in the age of genetics” în, Goodman, Alan H., Heath, Deborah și Lindee, M. Susan (eds.), *Genetic nature/culture anthropology and science beyond the two-culture divide*, Berkeley: University of California Press.

DESPRE AUTORI

MATEI BEJENARU este un artist vizual care trăiește și activează la Iași. Este membru fondator al Asociației „Vector” din Iași și director al Bienalei de artă contemporană Periferic. Predă fotografie și video-art la Universitatea de Arte „George Enescu” din Iași. Din anul 2006 este doctor în Estetică al Universității „Al.I.Cuza” din Iași cu o teză despre reprezentarea corpului uman în artele media. În proiectele sale artistice din ultimii ani, prin el analizează felul în care modurile de producție economică, cunoașterea tehnologică, mentalitățile și stilurile de viață ale oamenilor s-au schimbat în țările post-comuniste în ultimele două decenii. Imigrația muncitorilor români în Vest a fost analizată în proiectele artistice *Ghid de călătorie* și *Maersk Dubai*, prezentate în diferite expoziții internaționale precum cele de la Tate Modern din Londra în 2007 sau în Bienala de la Taipei în 2008. Contact: mateibejenaru@yahoo.com

213

ILINCA BERNEA este doctor în filosofie și scriitoare, autoare a două romane, două volume de povestiri și trei de poezii, publicate de edituri prestigioase din România. A conceput de asemenea spectacole de teatru și poezie, în calitate de absolventă a facultății de regie de teatru și, de asemenea, expoziții de fotografie. Este laureată a Premiului Uniunii Scriitorilor din România pentru literatură. În plan academic și-a dedicat numeroase studii și cercetări reprezentării androginității în opere filosofice și artistice. Contact: ilinka_bernea@yahoo.com

NICOLETA COLOPELNIC este doctorand în filologie, Facultatea de Studii Europene, Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca, cu o teză despre reprezentarea corpului în medicina alternativă. Domeniile de cercetare și interes sunt antropologia corpului, antropologia medicală, analiza narativă, analiza discursului. Publicații: „The Discursive Road from 9/11 to Operation Iraqi Freedom” în Sergiu Miscoiu, Oana Craciun, Nicoleta Colopelnic, *Radicalism, Populism, Interventionism, Three Approaches Based on Discourse Theory*, 2008, Cluj-Napoca: Efes. Contact: nimfamir@yahoo.co.uk

ALEXANDRU ȘTEFAN DINCOVICI a obținut o licență în Științe Politice de la secția în limba franceză a Universității București, o licență în sociologie din partea Școlii Naționale de Studii Politice și Administrative și a absolvit masteratul de Antropologie al aceleiași Școli cu o disertație despre durere în sporturile de contact. În prezent este doctorand la Școala Națională de Studii Politice și Administrative, unde pregătește o disertație despre sporturile de contact. Principalul domeniu de interes este antropologia corpului, în special construcția și modificarea corpului prin practici sportive, dar și antropologia medicală, fiind interesat de modul de raportare al sportivilor la accidentări și durere, precum și de practicile cvasi-medicale pe care le naște sportul. Contact: alexdincovici@gmail.com

CĂTĂLIN GHEORGHE este lector universitar doctor, critic de artă, teoretician, curator și editor. Predă cursuri de *Estetica artelor vizuale*, *Studii vizuale* și *Teoria criticii de artă* la Universitatea de Arte „George Enescu” din Iași. Este editor al publicației *Vector - cercetare critică în context* și coordonator al platformei educaționale de cercetare critică și producție artistică *Vector - studio de practici și dezbateri artistice*. Începând cu 2004 a susținut o serie de conferințe și prezentări despre cercetarea critică și practicile artei contemporane la Manchester, Londra, Kiev, Malmö, Chișinău, Budapesta, Kassel, Vaasa, Innsbruck, Viena, Paris, București și Iași. De asemenea a participat cu o serie proiecte în cadrul Bienalei Periferic, edițiile 7, 8 și 9 (Iași), documenta12 (Kassel), Frieze Projects 2010 (Londra). Contact: citizen_ka@yahoo.com

LAURA GRÜNBERG este doctor în sociologie, profesoară asociată la Universitatea București, Facultatea de Sociologie și Asistență Socială și la SNSPA, Facultatea de Științe Politice. Domenii de cercetare și interes: studii de gen (sociologia genului, dimensiunea de gen a instituțiilor sociale, discriminarea multiplă), societate civilă, sociologia corpului, globalizare, studii despre supraviețuiri. Publicații recente: *Introducere în sociologia corpului. Teme, perspective și experiențe întrupate* (coord., București: Polirom, 2010); *biONGrafie. Istoria trăită a unui ONG de femei* (București: Polirom, 2008); *Mass media despre sexe* (București: Tritonic, 2005, coord.). Membră în echipa de coordonare a proiectului de cercetare CNCSIS (ID_1539) derulat de Universitatea Națională de Artă: „Corpul ca proiect cultural contemporan. Provocări teoretice, replici artistice”. Contact: lauragrunberg@yahoo.com

CORINA ILEA este doctorand la Universitatea Concordia din Montreal, Canada. Cercetarea ei se concentrează asupra fotografiei și artei video din România

după 1989. Din 2008 predă la Universitatea Concordia cursuri de istoria fotografiei și de arta contemporană. A prezentat conferințe în București, Montreal, Guelph și Windsor și a publicat articole în *Ciel Variable*, *Terra Nova Magazine* și *Cultura*; Contact: ilea_corina@yahoo.com

RĂZVAN ION este teoretician, curator, manager cultural și activist politic. Este împreună cu Eugen Rădescu co-editor al PAVILION – journal for politics and culture, co-director al BUCHAREST BIENNALE – bienala internațională de artă contemporană București, iar din 2008 a fost numit director al PAVILION UNICREDIT – centrul de artă și cultură contemporană. A ținut conferințe și prelegeri la diverse universități și instituții de artă precum University of California, Berkeley; Headlands Center for the Arts, San Francisco, California; Facultatea de Științe Politice Cluj; Academia de Artă, Timisoara; La Casa Encendida, Madrid; Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon; Universitatea din Lisabona, Universitatea din Londra. Scrie pentru diverse reviste și ziare, iar recent a curat expoziția „Exploring the Return of Repression” la Pavilion, București și Aarhus. În prezent lucrează la volumele „Exploring the Return of Repression” și „Rhizomic Structures Of Art Institutions. Neo-Politics Of Culture”, ce urmează să fie publicate în limba engleză. Următoarele sale proiecte curatoriale includ „Smash the Church! Smash the State!”, care dezbate problema anarhismului, activismului colectiv și a mișcărilor socio-politice în arta contemporană, și „Disruptive Monsters: From Representing to Constructing Situations”, ce vor fi intinerate în 2011 în mai multe spații europene. Din 2010 este profesor la Universitatea din București. Contact: razvan.ion@pavilionmagazine.org

RĂZVAN IONESCU-ȚUGUI este în prezent doctorand în Sociologie la Școala Națională de Științe Politice și Administrative. Domeniul său de interes îl reprezintă

antropologia corpului și antropologia medicală, fiind centrat asupra discursului și practicilor din jurul corpului „sănătos” în capitalismul târziu. A terminat Facultatea de Istorie a Universității București cu specializare în istoriografie și istoria ideilor. Are un Master în Antropologie la Școala Națională de Științe Politice și Administrative și un Master în Marketing la Academia de Științe Economice din București.” Contact: razvan.ionescu@yahoo.com

ION BOGDAN LEFTER este scriitor, critic literar, analist cultural și politic, profesor dr. la Facultatea de Litere din Universitatea București și director editorial al revistei *aLitudini*. În anii 1980 a participat la afirmarea primului „val” postmodern din literatura română. A publicat poezie, proză, critică literară, eseu. A fost profesor-navetist, șomer, co-editor (nesalarizat) al *Caietelor critice*, supliment de critică și teorie literară al revistei *Viața Românească*, redactor al Editurii Litera. După 1990 a fost director al Editurii Litera (1990), a fondat și a condus revistele *Contrapunct* (1990-1992) și *Observator cultural* (2000-2005), a fost director în România (*Bucharest bureau chief*) al postului american de radio Europa Liberă (1995-1998). Asistent universitar (din toamna lui 1990), lector (1995), doctor în filologie (1999), conferențiar (2002), profesor (2007); profesor-invitat la Universitatea din Amsterdam, Olanda (1992-1994). Realizator de emisiuni de televiziune. Președinte al Asociației Scriitorilor Profesioniști din România – ASPRO (din 1994). Numeroase participări la dezbateri internaționale, conferințe, simpozioane etc. Texte literare, articole, eseuri, analize politice publicate în periodice din Europa, Statele Unite ale Americii, Canada. A publicat numeroase volume de literatură, critică și eseistică, a coordonat dicționare, a îngrijit ediții etc. Între altele, este autorul volumelor *Recapitularea modernității. Pentru o nouă istorie a literaturii române* (2000), *Postmodernism. Din dosarul unei*

„bătălii” culturale (2000; ediția a II-a, 2002), *Despre identitate. Temele postmodernității* (2004). Contact: iblefter@yahoo.com

RAMONA MARINACHE este licențiată în sociologie a Facultății de Sociologie și Asistență Socială din cadrul Universității din București cu un master în managementul resurselor umane, cu teza de dizertație *Gramatica trupului acoperit*. Astăzi, interesul său se îndreaptă către sociologia corpului și a somnului pregătind un doctorat în domeniu. Este pasionată de film, muzică și literatură - C.S. Lewis, Milan Kundera și Martin Page numărându-se printre scriitorii preferați. Motto-ul ce crede că i se potrivește: „cu cât mai tăcut, cu atât vei auzi mai bine”. Contact: ramona.marinache@gmail.com

ADRIAN MIHALACHE este profesor la Universitatea „Politehnica” din București. Predă științele controlului incertitudinii în demersul ingineresc. Temele sale de cercetare sunt cibercultura și economia virtuală. Este, de asemenea, eseist și critic de teatru. Ultima carte publicată: *Înaintând mascat* Editura Curtea Veche, 2007. Cele mai recente articole: *La vie: drame ou roman?* și *Blog-notes d'outre tombe*, în revista *L'Atelier du roman*, Flammarion, Paris, iunie și decembrie 2010. Contact: amihalache@gmail.com

AURELIA MOCANU este critic de artă și jurnalist. Doctorat în Arte Vizuale la Universitatea Națională de Arte București unde a fost profesor invitat. Realizator la postul național de Radio al emisiunii „Arte Frumoase” din 1995. Publică în presa de specialitate articole despre arta contemporană din 1983. A făcut parte din redacția revistei „Arta”. Contact: relyam@yahoo.com

CRISTIAN NAE este teoretician și critic de artă, lector univ. dr. la catedra de Istoria și Teoria Artei a Universității de Arte „George Enescu” din Iași, unde predă (printre altele) cursul special „Politici ale identității în arta est-europeană după 1989” la studii de Masterat, beneficiind de un grant de cercetare „PATTERNS_Lectures: Researching and Understanding Recent Cultural History” oferit de ERSTE Stiftung în colaborare cu WUS Austria. A fost editor al revistei *Vector - Artă și cultură în context* (2006-2008) și colaborator al revistei *IDEA Arta + Societate*. Este membru al European Society for Aesthetics (din 2010). Fellow al „New Europe College”, București (2010-2011). A fost asistent-curator al Bienalei de Artă Contemporană „Periferic 7- Why Children?” (Iași, 2006) și coordonator al proiectului de mediere artistică „Art as Gift Economy” în cadrul Bienalei de Artă Contemporană „Periferic 8 - Art as Gift” (Iași, 2008). A conferențiat la Malmö, Cluj, București, Madrid, Udine și a participat la simpozionul internațional „Invisible History of Exhibitions” organizat de fundația TRANZIT la Budapesta (2009) precum și la seminarul internațional „Art History on the Disciplinary Map in East-Central Europe”, organizat de The Clark Art Institute (USA) la Moravian Gallery din Brno (2010). A publicat texte despre arta contemporană românească de după 1989 în volume colective și reviste (Polirom, 2008; UNARTE Publishing, 2008; IDEA, 2009 etc.). Contact: cristi-nae@yahoo.co.uk

LISANDRU NEAMȚU este lector universitar. Predă cursuri de măiestrie și cursuri teoretice la nivel masteral din cadrul Facultății de Arte Decorative și Design, catedra Artă Murală (Universitatea Națională de Arte din București). Face parte din Consiliul de conducere a Filialei de Pictură din București a Uniunii Artiștilor Plastici din România și din Centrul de Cercetare Arta în Spațiul Public. În anul 2005 a primit Premiul pentru Tineret a UAPR și Marele Premiu al Bienalei Internațională de Gravură Experimentală de la Timișoara / București. Și-a obținut

doctoratul în anul 2007 cu o teză din domeniul antropologiei culturale. Publică articole în reviste de specialitate, participă la simpozioane și conferințe, organizează expoziții de arte vizuale. De asemenea își desfășoară activitatea de artist prin participări la concursuri internaționale (Bienala de pictură din China 2005, 2008) și expoziții personale. Contact: lisandruneamtzu@yahoo.com

GABRIELA ROMANET este psiholog clinician, psihanalist în formare la Societatea Română de Psihanaliză, membru al Colegiilor Psihologilor din România. Desfășor activitate clinică. Între 2004 și 2007, am coordonat împreună cu actorul Mihai Răzuș la Centrul de Recuperare și Reabilitare Persoane cu Handicap București programul de artterapie „Expresie corporală prin pantomimă”. Articole în presa scrisă (Gândul, Jurnalul Național) și pe internet (www.imagossite.ro, www.oracoolblog.wordpress.com). Contact: gabriela.romanet@gmail.com

VAVA ȘTEFĂNESCU este coregraf și dansator care trăiește și lucrează în România. În prezent este director artistic al Centrului Național al Dansului București. În 1994 absolvă secția de Creație Coregrafică în cadrul UNATC iar în 2004 primește un Master în Cooperare Artistică Internațională la Universitatea *Paris 8*, Paris. Spectacolele ei sunt prezentate pe scenele naționale și internaționale în cadrul unor prestigioase festivaluri sau evenimente. Cele mai recente lucrări sunt: **Cvartet pentru o Lavalieră, Solo On-Line, O vară fierbinte pe Iza, Ghetto Blaster**. Crează și coregrafie pentru teatru unde participă și ca performer: **Uitarea, Cântarea Cîntărilor, Julieta, Vinerea Lungă**. În anul 2000, crează și conduce Centrul **Multi Art Dans (MAD)**, organizație independentă ce susține și promovează dansul contemporan și creația transdisciplinară. Susține cursuri și conduce ateliere de dans contemporan și compoziție coregrafică în cadrul unor programe universitare din țară sau străinătate, festivaluri sau rezidențe artistice. Contact: vava.stefanescu@yahoo.com

217

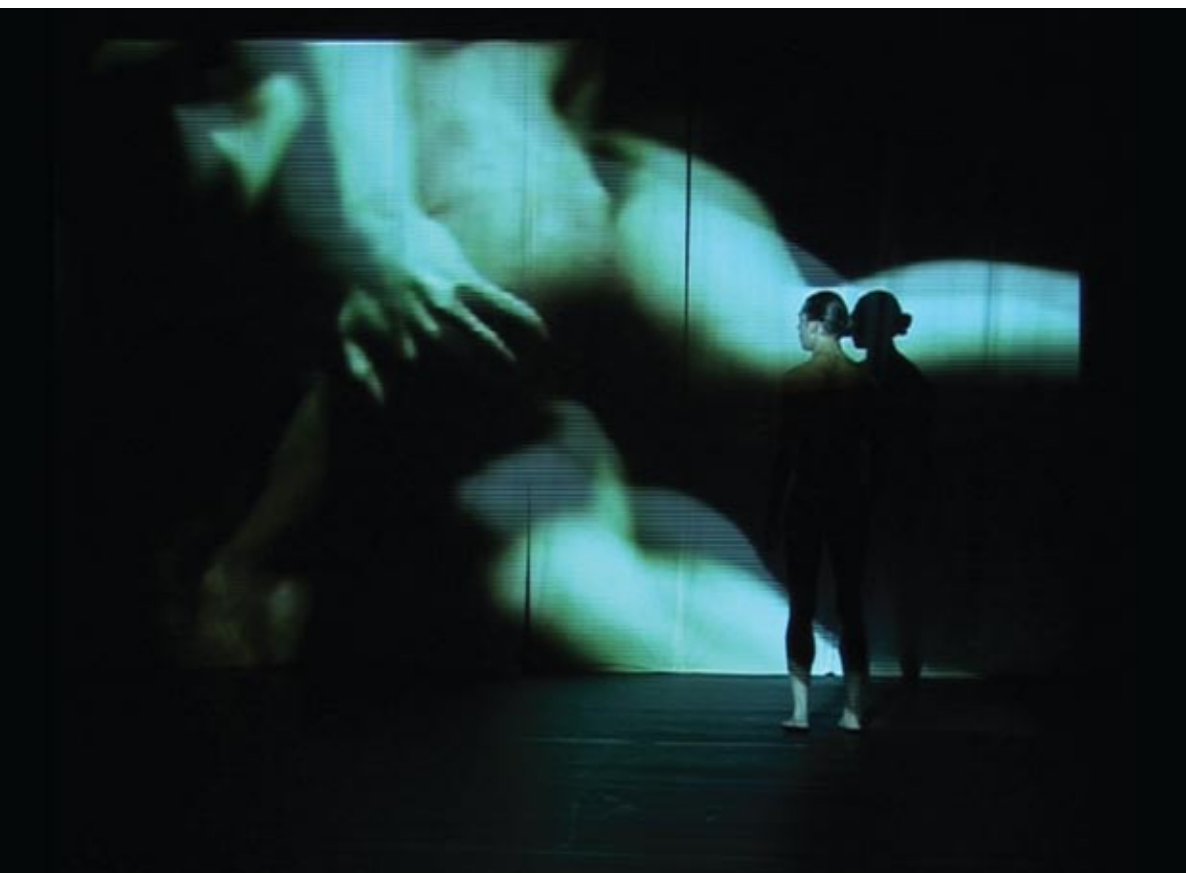
PETRUȚA TEAMPĂU este doctor în antropologie și lector universitar la catedra de Științe Politice a Facultății de Științe Politice, Administrative și ale Comunicării, UBB, Cluj. Interesele de cercetare includ studiile de gen, antropologia corpului, antropologia urbană. A participat în numeroase programe naționale și internaționale: *European City Seminars* (Bruxelles, 2009), „Nature, culture and planning in the Danube Delta” (2006-2009), „Teaching Anthropology: Means and Meaning”, (ReSet, 2003-2006), „Teaching Gender in Eastern Europe”, (HESP, 2005-2008), „Corp și discurs ideologic în România postcomunistă” (2007-2008, director de grant CNCSIS). Publicații recente: *Sulina trăită de Panait Zachis*, Cluj: EFES, 2010; „Forgetting and remembering in the margins: Constructing past and future in the Romanian Danube Delta”, *Memory Studies*, Vol. 2, No. 2, 211-234, 2009; „Layered Encounters: Performing Multiculturalism and the Urban Palimpsest at the ‘Gateway of Europe’”, *The Anthropology of East Europe Review* 27(1):7-19, 2009. Contact: mindrut_petruta@yahoo.com

ALEXANDRA TITU este profesor doctor la Facultatea de Arte și Design, Universitatea de Vest, Timișoara. Volume publicate: *Alberto Giacometti*, Ed. Meridiane, București, 1980; *13 pictori români contemporani*, Ed. Meridiane, București, 1983; *Experimentul în arta românească după 1965 / The Experiment in*

the Romanian Art since 1965, Ed. Soros, 1997; *Un secol de sculptură*, vol. I, Ed. META, București, 1999, (Coordonator cercetare / editor); *Experimentul în arta românească după 1960*, Ed. Meridiane, București, 2003; *Romul Nuțiu* (coautor), Ed. Brumar, Timișoara, 2005. A publicat studii, articole, eseuri, cronici plastice în principalele reviste culturale din țară și în culegeri de specialitate. Curator al unor importante expoziții și festivaluri de artă. Premii: Premiul pentru critică al Uniunii Artiștilor Plastici din România, 1994, Premiul special al Uniunii Artiștilor Plastici din România, 1997; Premiul pentru proză, Uniunea Scriitorilor, filiala Cluj, 1998. Membră a Uniunii Artiștilor Plastici din România, membră a Asociației Internaționale a Criticilor de Artă. Contact: alexandratitu@gmail.com

ILONA VOICU este absolventă a Facultății de Psihologie din București, în anul 1992. Domenii de interes: studiile referitoare la excluziune socială, studiile de gen și feminismul. Studentă a masterului „Politici, gen și minorități” din cadrul Școlii Naționale de Studii Politice și redactor al rubricii *Culturale* a site-ului www.feminism-romania.ro Publicații: *Rolul profesional al femeilor militar în armata română*, în revista *Spirit Militar Modern*, nr. 5/1995; *Stilul de conducere și performanța organizațională*, în revista *Gândirea Militară Românească* nr. 3/2008; coautoare a articolului *Stereotipuri și prejudecăți ale elevilor de liceu față de minoritatea romă*, în *Noua Revistă de Drepturile Omului*, nr. 3 (vol. 6)/2010. Contact: ilona.voicu@yahoo.com





Corpul ca proiect cultural. Provocări teoretice. Replici artistice

AGENDĂ ATELIER

6 noiembrie 2009

Galeria Căminul Artei
(str. Biserica Enei, nr. 16)

Sesiunea I

Moderator: Dr. Laura Grunberg, Universitatea București

Prezentarea proiectului Corpul ca proiect cultural. Provocări teoretice. Replici artistice

Conf. univ. dr. Petru Lucaci, Universitatea Națională de Arte, București

Corp gândit, corp trăit. Ipostaze teoretice

Lect. univ. dr. Petruța Teampău, Universitatea Babeș Bolyai Cluj-Napoca

Corp, spirit, poezie

Dr. Ilinca Bernea, Universitatea București

Corporalitatea în literatură

Prof. Univ. dr. Bogdan Lefter, critic literar, Universitatea București

Sesiunea II

Moderator: Prof. univ. dr. Constantin Aslam, Universitatea Națională de Arte București

Corp dat, corp autocreat: Periplu sociologic

Dr. Laura Grünberg, membră proiect, profesor asociat Facultatea de Sociologie și Asistență Socială, Universitatea București

Corp și virtualitate

Prof. univ. dr. Adrian Mihalache, Politehnica București

Utopiile corpului

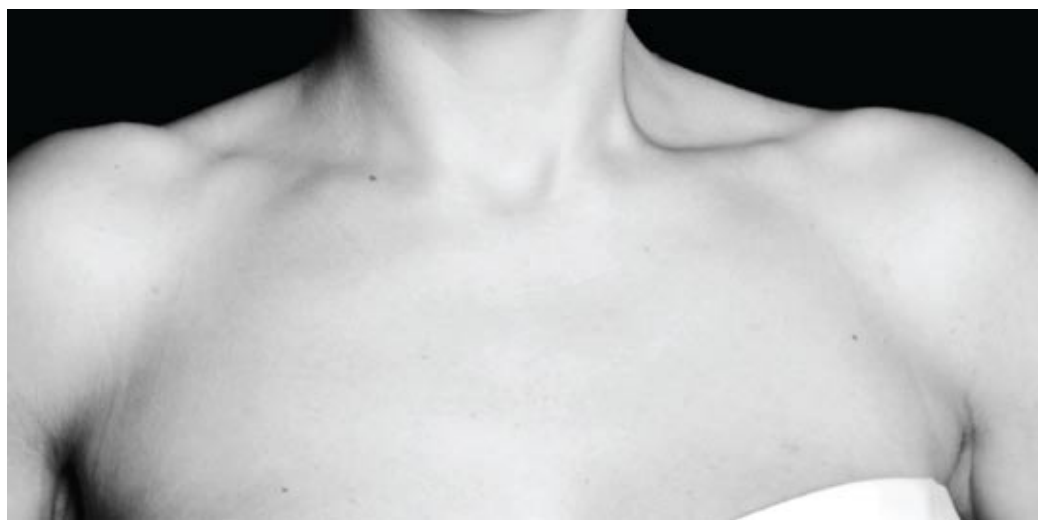
Vava Ștefănescu, Director Artistic, Centrul Național de Dans Contemporan

Corpul - peisaj spiritual. Perspective antropologice

Lect. univ. dr. Lisandru Neamțu, Universitatea Națională de Arte București

Artistul și corpul

Conf. univ. dr. Adrian Guță, critic de artă, Universitatea Națională de Arte București



Corpul ca proiect cultural. Provocări teoretice. Replici artistice

AGENDĂ ATELIER TEMATIC: CORPUL SUPRAVEGHEAT

25 iunie 2010

Galeria UNA
(str. Budișteanu, nr. 10)

Cuvânt de deschidere

Conf. univ. dr. Petru Lucaci, coordonator proiect, Universitatea Națională de Arte București

Corpul ca indiciu în societatea supravegherii

Dr. Laura Grünberg, membră proiect, profesor asociat Facultatea de Sociologie și Asistență Socială, Universitatea București

Corpul: între constrângere și eliberare

Drd. Alexandru Dincovici, antropologie, SNSPA, București

Extensii corporale. Supraveghere și control în arta contemporană

Drd. Corina Ilea, critic de artă, Universitatea Concordia, Montreal, Canada

Eul corporal. Instanțe de autosupraveghere

Dr. Gabriela Romanet, psiholog

Corporatizarea corpului social - secvențe din publicitate și film

Lect. univ. dr. Cătălin Gheorghe, critic de artă, Facultatea de Arte și Design „George Enescu”, Iași

Disciplinare, control, precaritate. Versiuni ale opoziționalității în performance-ul din arta est-central europeană

Lect. univ. dr. Cristian Nae, critic de artă, Facultatea de Arte și Design „George Enescu”, Iași

De la Panopticon la Managementul Securității

Conf. univ. Dr. Mireille Rădoi, expert studii de securitate, Colegiul Național de Apărare

Pauză

„Erasing David”, regia David Bond

Societatea spectacolului personal. Discuție deschisă provocată de Răzvan Ion

Dr. Răzvan Ion activist politic, teoretician, curator, și manager cultural, Director PAVILION UNICREDIT

Despre biometrie

Dr. Varujan Pambuccian, Președintele Comisiei pentru Tehnologia Informațiilor și Comunicațiilor, Camera Deputaților; profesor Facultatea de Matematică, Universitatea București

Nici măcar somnul

Drd. Ramona Marinache, Facultatea de Sociologie și Asistență Socială, Universitatea București

Veghea SUPRA-CORPULUI vs. Corpul SUPRA-VEGHEAT, Un cuplu de motive complementare la Brâncuși și Paul Neagu

Dr. Matei Stircea-Crăciun, secretar științific, Institutul de Antropologie Francisc Rainer Academia Română

Corpul fotografiat în opera lui Miroslav Tichý

Gabriel Stamate, masterand, Universitatea Națională de Arte București

Hegemonie, subiectivitate și supraveghere corporală

Răzvan Ionescu-Țugui, master în antropologie, SNSPA.

Discuții pentru stabilirea temelor următoarelor ateliere.

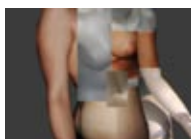


INDEX ILUSTRAȚII



Pagina 11

CRISTINA GARABEȚANU
c_garab@yahoo.com



Pagina 32

LARISA DAVID
dalarisa@gmail.com



Pagina 12

CRISTINA GARABEȚANU



Pagina 32

LARISA DAVID



Pagina 13

CRISTINA GARABEȚANU



Pagina 33

LARISA DAVID



Pagina 33

LARISA DAVID



Pagina 49

BENIAMIN POPESCU



Pagina 33

LARISA DAVID



Pagina 62

CLAUDIA ZLOTEANU
zloteanuclaudia@yahoo.com



Pagina 33

LARISA DAVID



Pagina 63

CLAUDIA ZLOTEANU



Pagina 42

BOGDAN RAȚĂ
rata_bogdan_ioan@yahoo.com



Pagina 70

TUDOR CUCU powered by Mini
tudorcucu@cucuandcucu.com



Pagina 43

BOGDAN RAȚĂ



Pagina 71

TUDOR CUCU powered by Mini



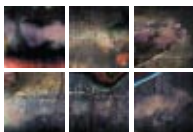
Pagina 49

BENIAMIN POPESCU
beniamin.popescu@yahoo.com



Pagina 77

ROMANA MATEIAȘ
romana_cucu@yahoo.com



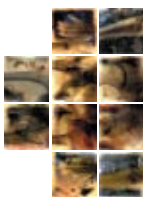
Pagina 99

CHRSTIAN PARASCHIV
paraschiv@free.fr



Pagina 123

VERONICA NEGRILĂ
veronica.negrila@gmail.com



Paginile 100-101

CHRSTIAN PARASCHIV



Pagina 137

BIANCA IONIȚĂ
bianca_ionitza87@yahoo.co.uk



Pagina 110

MATEI BEJENARU
mateibejenaru@yahoo.com



Paginile 144-145

BOGDAN TEODORESCU
teovector@yahoo.com



Pagina 111

MATEI BEJENARU



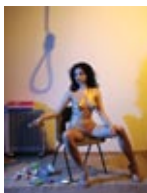
Pagina 146

BOGDAN TEODORESCU



Pagina 111

MATEI BEJENARU



Pagina 146

BOGDAN TEODORESCU



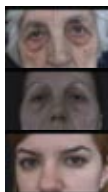
Pagina 115

WANDA MIHULEAC
wandamihuleac@hotmail.com



Pagina 147

BOGDAN TEODORESCU



Paginile 156-157

BOGDAN MATEIAȘ
mateiassaietam@yahoo.com



Pagina 174

PETRU LUCACI



Pagina 167

CORINA NANI
corinani@gmail.com



Pagina 175

PETRU LUCACI



Pagina 167

GABI KELEMEN
kelemengabi@yahoo.com



Pagina 175

PETRU LUCACI



Pagina 174

PETRU LUCACI
petru_lucaci@yahoo.com



Pagina 175

PETRU LUCACI



Pagina 174

PETRU LUCACI



Pagina 181

ATELIER DE MIȘCARE
7 iunie 2010



Pagina 174

PETRU LUCACI



Pagina 181

ATELIER DE MIȘCARE
7 iunie 2010



Pagina 181

ATELIER DE MIȘCARE
7 iunie 2010



Pagina 218

LAURENȚIU DAMIAN
laurentiudamian_edv@yahoo.com



Paginile 188-189

TUDOR CUCU powered by Mini



Pagina 219

LAURENȚIU DAMIAN



Pagina 196

ROMANA MATEIAȘ



Pagina 219

LAURENȚIU DAMIAN



Pagina 197

ROMANA MATEIAȘ



Pagina 222

DIANA TROPOE
diana_tropoe@yahoo.com



Pagina 203

ALEXANDRA SOLDĂNESCU
alexandra.soldanescu@gmail.com



Pagina 225

MARILENA PREDĂ SÂNC
predasanc@gmail.com



Pagina 203

ALEXANDRA SOLDĂNESCU

CUPRINS

PARTEA ÎNTÂI

CORPURI - DIALOGURI INTERDISCIPLINARE

CORP-ARTĂ-SOCIETATE. REFLECȚII ÎNTRUPATE

LAURA GRÜNBERG / 7

CORP GÂNDIT, CORP TRĂIT. IPOSTAZE TEORETICE ÎN ȘTIINȚELE SOCIO-UMANE

PETRUȚA TEAMPĂU / 15

CIBER-IDENTITATEA: ESTE POSIBILĂ DETAȘAREA DE CORP?

ADRIAN MIHALACHE / 35

BODY-BUILDING

ADRIAN MIHALACHE / 45

PARAREA AGRESIUNII - TREI SECATORI ÎN ARTA SECOLULUI 20

AURELIA MOCANU / 51

CORPUL – PEISAJ SPIRITUAL. PERSPECTIVE ANTROPOLOGICE

LISANDRU NEAMȚU / 65

CORPUL ȘI PORNOGRAFIA – ABORDĂRI FEMINISTE

ILONA VOICU / 73

DESPRE CORPORALITATEA LUMII

ILINCA BERNEA / 79

CORPUL REFLECTAT ÎN FOTOGRAFIA POSTMODERNĂ DE DUPĂ 1975

MATEI BEJENARU / 103

CORPUL POSTMODERN

ION BOGDAN LEFTER / 113

PARTEA A DOUA

CORPURI SUPRAVEGHEATE-DIALOGURI INTERDISCIPLINARE

CORPUL: ÎNTRE CONSTRÂNGERE ȘI ELIBERARE

ALEXANDRU DINCOVICI / 119

SUPRAVEGHERE, DISCIPLINARE, CONTROL. REACȚII CRITICE ÎN ARTA PERFORMATIVĂ DIN ESTUL EUROPEI

CRISTIAN NAE / 125

SOMNUL ȘI SOMNUL VEȘNIC

RAMONA MARINACHE / **139**

HEGEMONIE, SUBIECTIVITATE ȘI SUPRAVEGHERE ÎN CONTEXT CORPORATIV

RĂZVAN IONESCU-ȚUGUI / **149**

ACTUALITATEA UNUI ARHETIP VIAȚA ARTIFICIALĂ

ALEXANDRA TITU / **159**

ETICA ȘI ESTETICA SUPRAVEGHERII. INSTANȚE DE AUTOSUPRAVEGHERE

GABRIELA ROMANEȚ / **169**

URMĂRIND CORPUL ÎN DANS

VAVA ȘTEFĂNESCU / **177**

CORPORATIZAREA CORPULUI SOCIAL - SECVENȚE DIN PUBLICITATE ȘI FILM

CĂTĂLIN GHEORGHE / **183**

EXTENSII CORPORALE: SUPRAVEGHERE ȘI CONTROL ÎN ARTA CONTEMPORANĂ

CORINA ILEA / **191**

ZERO PRIVACY

RĂZVAN ION / **199**

NOILE TEHNOLOGII ALE SINELUI GENETIC

NICOLETA COLOPELNIC / **205**

ANEXE

DESPRE AUTORI / 213

AGENDA ATELIER / 221

AGENDA ATELIER TEMATIC: CORPUL SUPRAVEGHEAT / 223

INDEX ILUSTRAȚII / 227

